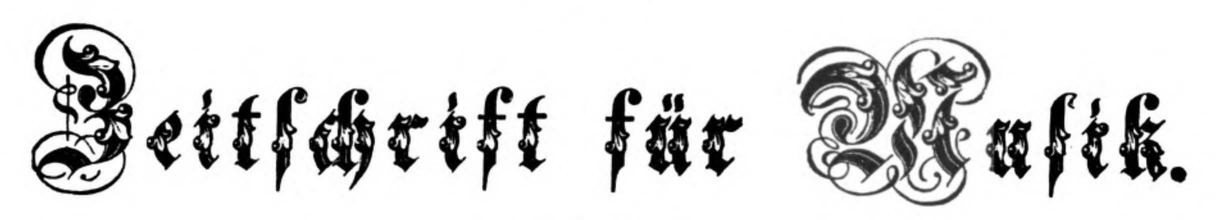
Neue



Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Dreißigster Band.

(Januar bis Juni 1849.)

Mit Beiträgen

von

C. F. Becker in Leipzig, J. Becker in Dresden, F. Brendel in Leipzig, A. Dörffel in Leipzig, G. Flügel in Stettin, A. Gathy in Paris, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, W. R. Griepenkerl in Braunschweig, Th. Hagen in Hamburg, E. Klitzsch in Zwickau, C. Koßmaly in Stettin, C. Kretschmann in Magdeburg, E. Krüger in Emden, O. Lindner in Berlin, O. Lorenz in Winterthur, C. A. Mangold in Darmstadt, F. W. Markull in Danzig, A. Müller in Darmstadt, L. Otto in Meissen, F. Präger in London, F. Rahles in Köln, A. F. Riccius in Leipzig, A. G. Ritter in Magdeburg, H. Ruff in Lemberg, H. Sattler in Blankenburg, E. Schefter in Magdeburg, H. Schellenberg in Leipzig, C. Schröder in Berlin, R. Schumann in Dresden, C. T. Seiffert in Schulpforta, G. Siebeck in Gera, Th. Thrämer in Dorpat, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,

bei Robert Friese.

Neue



Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** | Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. | **№ 1.** | Den 1. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Rückblick beim Beginn des neuen Jahres.

Das Jahr ist entschwunden. Vieles was ihm entkeimte blieb unentfaltet, Vieles was es an's Licht brachte ringt noch nach Gestaltung. Den Kampf der Wahrheit gegen Schein und Trug, des Rechts gegen das Unrecht steigerte es zu offenem Ausbruch, — die Entscheidung desselben vollbrachte es nicht. Noch stoßen die Gegensätze hart an einander, viele der Hoffnungsblüthen, welche der Frühling brachte, streiften die Stürme des Sommers und Herbstes ab, und manche Dissonanz klingt noch, der bis jetzt keine Auflösung geworden. Sollen wir deshalb dem Jahre den Scheidegruß vorenthalten, ihm nicht eine dankende Erinnerung weihen? Hat es Nichts gefördert an dem Wohle der Menschheit, dessen wir uns erfreuen können?

Und wie steht es mit dem Gebiete der Kunst, deren Interessen, wie man oft hörte, so wesentlich durch die Ereignisse beeinträchtigt worden sind? — Denen, die so fragen, die tröstliche Antwort: es steht jetzt auf diesem Gebiete gerade um so viel besser, als es auf dem politischen Gebiete besser steht im Gegensatz zu den Zuständen der Vergangenheit. Wer den Inhalt dieser Blätter vom Anfang ihres Bestehens an bis zum Schluß des zurückgelegten Jahres sich vergegenwärtigt, dem stellt sich das Kämpfen, das sie ununterbrochen gegen alle der Kunst feindlichen Bestrebungen, gegen alle flauen Zustände unterhielten, vor die Seele. Strebten sie durch solches Kämpfen negativ das Gute zu fördern, so trugen sie andererseits dem Genius der Zeit in sofern Rechnung, als sie durch Darlegung der geschichtlichen Entwickelung der Kunst den Boden der Kunstwissenschaft zu ebenen, ein klares Bewußtsein über den Stand der Dinge herbeizuführen, ein thätiges Eingreifen der Künstler zur Hebung ihrer Interessen zu wecken suchten. Der Vorschlag, den sie vor zwei Jahren machten, eine Versammlung der Musiker und Musikfreunde zu veranstalten, fand Theilnahme; die Versammlung kam zu Stande. Bereits damals ward der Grund gelegt zu einer engeren Vereinigung der Künstler. Diese Vereinigung festigte das vergangene Jahr, es erweiterte den Umfang derselben bedeutend. In Stettin, Magdeburg, Chemnitz ꝛc. verbündeten sich die Gleichgesinnten zu gemeinschaftlichem Wirken mit dem Leipziger Vereine, welcher ebenfalls zu umfassender Thätigkeit sich emporschwang. Viele der Musiker traten aus ihrer Abgeschlossenheit heraus, verließen ihre vereinzelte Stellung gegen einander. Es darf heut' gesagt werden, es ist in dieser Hinsicht merklich besser geworden. — Erwähnung verdient hier auch das Wirken der Berliner Künstler. Der Verein, zu welchem vor vier Jahren eine Anzahl derselben zusammentrat, organisirte sich neu im Laufe des vorigen Jahres, und hat seitdem nicht wenige Zeichen seiner Wirksamkeit gegeben. Hierin also, was die Vereinigung der Kräfte anbelangt, hat das Jahr viel gefördert, und dies ist in der That nicht gering anzuschlagen. Es bethätigt sich ein regeres Leben unter den Künstlern; das Bewußtsein, daß *sie* es vorzugsweise sind, die

bessere Zustände herbeiführen, die üblen Zustände aber beseitigen können, ist allgemeiner geworden. Und ob auch die materiellen Hülfsmittel derselben im Augenblick geschwächt sind, — die Aussichten in die Zukunft sind keineswegs trübe. In demselben Verhältniß als der Indifferentismus der Künstler gegen ihre gemeinsamen Angelegenheiten gewichen, steht es jetzt besser mit den Zuständen der Kunst überhaupt. — Noch ist als einer nicht unwichtigen Thatsache des verflossenen Jahres der Aufforderung des preußischen Ministeriums zu Vorschlägen und Bemerkungen, betreffend die Reorganisation der Verwaltung und des Betriebes der Kunstangelegenheiten, zu gedenken. So sehr wir zwar der Ansicht sind, daß durch freie Association der Künstler mehr erlangt wird, als die Unterstützung des Staates gewähren kann, so erkennen wir doch in jener Aufforderung einen Schritt, dessen Folgen jedenfalls fruchtbar sein werden.

Die musikalische Presse betreffend, so hat der große Umschwung der Zeit auch auf sie seinen Einfluß geäußert. Natürlich! Sollte sie der allgemeinen Bewegung stumm zusehen, sollte sie die Gelegenheit vorübergehen lassen, der Rückwirkung derselben auf die Zustände ihres Bereichs zu gedenken? Die Berliner Musikzeitung versäumte dies so wenig als diese Blätter. Beide Organe sprachen sich darüber aus, daß der Aufschwung der Nation, das Erwachen eines öffentlichen Lebens auch der Kunst zu gute kommen müsse; beide machten die durch die Ereignisse mehr als je bedingten Forderungen an die Künstler mit Nachdruck geltend. Wie sich in der politischen Presse ein lebhafteres Austauschen und Bekämpfen der Ansichten entwickelte, die einzelnen Organe derselben entschiedener Partei nahmen als ehedem, so zeigte die musikalische Presse gleichfalls größere Regsamkeit, und ihre Organe nahmen eben so entschiedenere Parteifarbe an. Auch gegen uns wurde bisweilen Widerspruch laut. Bekannte und unbekannte Stimmen ließen sich vernehmen, welchen manche von uns ausgesprochene Ansichten räthselhaft erschienen. Bereitwillig suchten diese Blätter Mißverständnisse aufzuklären, auf Meinungsverschiedenheiten einzugehen. Ich bin überzeugt, es ist dies der Erkenntniß des Rechten wohl förderlich gewesen. — Drei der musikalischen Zeitschriften: die Wiener Musikzeitung, die Cäcilia und Teutonia, traten im Laufe des Jahres zurück. Die Berliner Musikzeitung, welche ihren zweiten Jahrgang beendete, brachte unter anderen werthvollen Aufsätzen einen von Marx: „Der Ruf unserer Zeit an die Musiker". Die Allgem. musik. Zeitung, welche den funfzigsten Jahrgang beschloß, lieferte als die bemerkenswerthesten zwei gegen die Tonkünstler-Versammlung gerichtete Artikel von F. Hinrichs.

Die Erscheinungen des Musikalienhandels ergeben nach den Verzeichnissen folgende Uebersicht: Spohr veröffentlichte ein Claviertrio (Op. 133), Salonstücke für Clavier und Violine (135), und Lieder (138, 139); Hauptmann geistliche Gesänge (33); Marschner ein Claviertrio (138); Reissiger Lieder (189); Kalliwoda eine Concertouvertüre (145), ein Violinconcert (151), und Lieder (154, 155); Molique ein Violinconcert (30), und Lieder (34). Von Mendelssohn erschienen drei Motetten (69), Lieder (71), und Kinderstücke (72), außerdem die Partituren des Octetts, des „Elias" und der Musik zum „Sommernachtstraum"; von Rietz außer Liedern eine Claviersonate (17). Taubert brachte ein Streichquartett (73), und Clavierstücke (75); Dorn Lieder und Gesänge (52, 55); desgleichen Marx (18, 23, 25). — Von Schumann erschienen die zweite Symphonie (61), ein Claviertrio (63), ein Heft Lieder für gemischten Chor (59), eins für Männerchor (62); von Gade die dritte Symphonie (15), und Lieder für Männerstimmen (16). Von St. Heller erschienen verschiedene Clavierstücke (58, 59, 60, 61, 62); von Flügel die vierte Sonate (20), Lieder und Gesänge (19, 21); von Reinecke ein Streichquartett (16), Clavierstücke (13, 15), und Lieder (10); von G. Wöhler Gesänge (10, 11); von Leonhard eine Sonate für Clavier und Violine (10), und Lieder (13); von Bergt Clavierstücke (3, 4, 5). Außerdem sind zu erwähnen: Sonate von Horsley, Trio und Ouvertüre von C. Franck. — Von Berlioz erschienen in Paris die Partituren und Stimmen seiner vier großen Symphonien: Episode de la vie d'un Artiste (Op. 14), grande Symphonie funèbre et triomphale pour grande Harmonie militaire (15), Harold en Italie (16), Roméo et Juliette (17). — Neue Symphonien kamen im verflossenen Jahr von Friedrich Schneider, Ferdinand David und Spohr in Leipzig zur Aufführung. Von neuen Opern war den Berichten nach „das Diamantkreuz" von Siegfried Saloman die bedeutendste Erscheinung.

Diese Zusammenstellung zeigt, daß die Kunst um keine geringe Anzahl guter Werke bereichert worden ist. Der Qualität derselben nach verdient das Jahr 48 den Vorrang gegen 47. Haben übrigens die „Zeitereignisse" eine minder lebhafte Thätigkeit der Verlagshandlungen in Bezug auf die Veröffentlichung größerer Werke veranlaßt, so haben sie auf der anderen Seite auch den großen Ueberschwemmungen mit nichtsnutzigen Modeartikeln etwas Einhalt gethan. „Zeitcompositionen" erschienen jedoch in Masse. —

Noch seien hier, um die im vergangenen Jahre

Verstorbenen den Lesern in's Gedächtniß zurückzurufen, die Namen: Becher, Donizetti, Ghys, Groß, Guhr, Hugo Stähle, Carl Vollweiler, Wilke aufgezeichnet.

Den Lebenden beim hereinbrechenden Morgenroth des neuen Jahres herzlichen Gruß! Dank den schaffenden wie ausübenden Künstlern, die ächter Kunst ihre Thätigkeit zugewandt, Dank Allen, die deren Interessen gefördert, den Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst ihre Theilnahme gezollt haben. Darf ich einen Wunsch aussprechen, — es ist der, daß das Bündniß, welches die Künstler zu vereinigtem Wirken geschlossen, sich mehr und mehr befestige, daß die Kräfte, wo Uebereinstimmung der Richtung herrscht, in immer innigere Beziehungen treten mögen.

So nahe, Zukunft! Das Licht, ausgehend von der ewigen Urkraft, sendet seine Strahlen in dein Dunkel; wir fragen nicht: was birgst du in deinem Schooße? Muthig schreiten wir dir entgegen. Das Wohlwollen der Leser begleite uns, die Theilnahme, welche diese Blätter bisher gefunden, bleibe ihnen stets erhalten!

Alfred Dörffel.

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

Am Sonntag Vormittag, den 20sten Februar, fuhr ich mit einem werthen Freunde, dem dänischen Seemaler Melbye aus Copenhagen, zur anziehenden Verfasserin der „Nisida", die uns zur Durchsicht einer Mappe voll reizender kleiner Zeichnungen erwartete. Eine besondere Bedeutung hatte für mich dieser Besuch, der erste wieder nach manchem Vorgange des inneren Lebens dieser Frau, an welchem ich in stummem Mitgefühl aus der Ferne mich betheiligt. Unterwegs mußte ich ihres ersten Erscheinens bei unserer Bekanntschaft gedenken, und meiner Ueberraschung beim fesselnden Anblick. Schon geraume Zeit hatte ich, ihrer harrend, in ihrem Empfangssaale vor einem alt-italienischen Bilde betrachtend gestanden, als ich hinter mir eine Bewegung zu vernehmen wähnte, ein Geräusch und keins. Ich drehte mich um, und vor mir stand ein anderes Bild, der reizendsten Art. In der Boudoirthür mit schneeweißer Hand den zurückgeschlagenen dunkelrothen Sammetvorhang von sich haltend, der sie halb bedeckt, eine schmächtigte, schlanke Frauengestalt in lichtem Gewand; zartes, blasses Antlitz, lang herabhängendes blondes Lockenhaar; zu ihr hinaufblickend, ein feingebautes hohes Windspiel an ihrer Seite. Ich stutzte und besann mich. Ein solches Bild hatte ich schon 'mal gesehen . . . ein Van Dyck . . . ein unvergeßlich Bild. Diesmal, nach einigen Jahren, sollte der Eindruck ein anderer sein. Verschwunden war die luftige Gestalt, und mit ihr alles Weiche und Schwankende weiblicher Jugend. Ein selbstbewußter Geist, in plastisch kräftiger Schöne, mit goldig warmem Ton in den ausgebildeten Zügen, in Marmor gehauen das bedeutende Profil. So, mit leichtem sicheren Gruß empfing uns freundlich die Gräfin am lodernden Kamin, zu ihren Füßen ausgestreckt das Windspiel.

In wenig Augenblicken waren wir auf hoher nordischer See, und nun entfaltete sich aus des Freundes Mappe ein Reichthum der mannichfaltigsten Motive aus dem Seeleben, wie er sie so kunstsinnig und geistreich zu behandeln und zu besprechen versteht. Während der Bilderschau trat ein Fremder ein, und alsbald hatte das Gespräch eine politische Wendung genommen. Der Fremde, ein Publicist, erzählte vom Banquet, das auf folgenden Dienstag, den 22sten, festgesetzt und gegen welches die Regierung einzuschreiten entschlossen sei. Er sah die Sache als eine höchst bedenkliche an; uns wollte die Wichtigkeit der Manifestation nicht einleuchten, und wir stießen wieder hinaus ins bewegte Meer. Mittlerweile ward an anderem Orte gestrichen und geblasen, und unserer verabredeten Seefahrt zu lieb versäumte ich, was ich sonst ungern versäume. Das Conservatoire hatte sein viertes Concert gegeben, und neben Beethoven's A-Dur Symphonie, Cherubini's Ecce panis und Fragmenten aus Gluck's Armide, auch die Hermannschlacht-Ouvertüre zur Ausführung gebracht, dem anwesenden Componisten Chelard zu Ehren, der nach langjährigem Aufenthalte in Deutschland zum Besuch nach seiner Vaterstadt gekommen. Das in der Frühe erschienene Manifest zur Bestimmung des vielberegten Banquets hatte die Geister beschäftigt ohne die Musikfreunde im Genusse zu stören. Den Kämpfen in den Kammern sah man längst schon nicht anders mehr zu, als mit dem Interesse, das hübsche Finten geschickter Fechtmeister einflößen, oder die Kunststücke kühner Reiter und die Luftsprünge der Seiltänzer: ein leeres Schauspiel für Müßiggänger. Im Conservatoire, in der italienischen Oper, in der Deputirtenkammer tüchtige Virtuosität, wie Paris sie liebt, nur schade, daß wenn es 'mal absonderlich interessant, d. h. Hr. Guizot und Hr. Thiers sich besonders glänzend im Stoßen gezeigt, man hier nicht wie an anderem Orte behaglich mit Zeig- und Mittelfinger in die zartbehandschuhte Rechte klopfen und rufen konnte: Charmant, charmant! Da Capo! Es war allmälig Alles so zur Comödie geworden, daß der Teufel selbst den Kürzeren dabei gezogen hätte, und in schreckendster Erscheinung doch nur für einen dum-

men Teufel aus dem Maskenball der Rüe Lepelletier gehalten worden wäre. Auch fielen die finstern Wolken, die sich in der Kammer zu häufen begannen, nicht beängstigend auf. Die Stimmung war fröhlich, für Kurzweil war gesorgt. In der Tagesliteratur die lieblichsten Feuilletons und elegantesten Kunstberichte; in der großen Oper volles Haus bei dem neuen Ballet Griseldis mit der Carlotta Grisi; in der Komischen Oper Grisar's ergötzliches kleines Singspiel „Gille als Entführer" beifällig aufgenommen; in der Kammer die Aussicht auf ein bevorstehendes kleines Gewitterchen, vielleicht der interessantesten Art; in Pleyels Concertsaal nach langjährigem Schweigen Chopin, von einer glänzenden Gesellschaft Auserlesener enthusiastisch begrüßt; Matinéen, Soiréen, Concerte wie gewöhnlich, Sang und Lust überall. — Am Mittwoch, den 23sten, sah es schon anders aus. Das Banquet hatte sich in eine Emeute verwandelt; einzelne Kämpfe hatten stattgefunden, es war Blut geflossen, und das Wort „Reform" als Feldruf daraus hervorgegangen. Um ein Uhr schien sich die Aufregung legen zu wollen; in den fernen Vorstädten, wohin beruhigende Nachrichten nicht so leicht drangen, war sie im Wachsen; es ging das Gerücht von einem Ministerwechsel; daß es zu einer förmlichen Revolution kommen könne, fiel Keinem ein.

Ich ging aus um mich umzusehen. Es war lebendig auf den Straßen, aber keineswegs bedenklich; Herren und Damen, viel Volk, Blousenmänner in größerer Anzahl als gewöhnlich, in eifrigem Gespräch begriffen. Gegen Ende der Chaussee d'Antin eine Gruppe, die einem Berichtenden lauschte. Ich hörte die Worte: Zwei sind herunter. Zwei was? fragte ich. Minister, war die Antwort. Welche? Guizot und Düchatel. Der Fall des Ersteren reichte hin. Weiterhin hieß es, Hr. Guizot habe seine Entlassung eingereicht, und Graf Molé eine Berufung auf's Schloß erhalten. Wieder Andere sprachen von Thiers. Ueber die Vorfälle des Tages herrschte große Unsicherheit; es wußte Keiner recht, wie es eigentlich zustehe. Ich bog rechts ein auf den Boulevart des Capucines. Großes Menschengewoge; aber ruhig. Vom Vendomeplatz her buntes Durcheinander, starke Bewegung, rennende Massen unter dem Rufe: es leben die Dragoner! Diese hatten Befehl zum Einhauen erhalten (so ward behauptet) und sich mit Hineinreiten und Verdrängen des Auflaufs begnügt. Die Sache lief ruhig ab. Bei Guizot's Hôtel kaum durchzudringen. Rings umher Reiterei und Fußvolk in friedlicher Stellung. Eben so friedlich dem Militair gegenüber in der diesseitigen Allee das beobachtende Volk. Auf Bänken, Bäumen, Laternenpfählen Straßenbuben in aufgereizter Stimmung, wie gewisse Thiere unruhig werden bei nahendem Gewitter. Sonst Spaziergänger aus allen Ständen, wie gewöhnlich. Viele blieben aus Neugier stehen, andere zogen nach kurzem Stillstand vorüber. Aber auch und vorzüglich Blousenmänner in großer Anzahl, in ernster, bedächtiger Stellung beobachtend; dazwischen Einzelne in schäbiger bürgerlicher Tracht, mit verdächtigen Mienen, deren finsterer Ausdruck unheimlich war, und die nichts Gutes im Schilde zu führen schienen. Die Reiterei hatte bis auf einen engen Durchgang den Fahrweg abgesperrt. Von Zeit zu Zeit zog das Fußvolk von der jenseitigen Allee, wo es aufgestellt stand, um die Kürassiere herum nach dem diesseitigen Spaziergange, und rückte dann zur Zerstreuung des Auflaufs hinter den Gruppen in aller Stille hervorbrechend langsam über den Fahrweg wieder zu ihrem vorigen Posten längs des Gartens des Ministeriums, hinter dessen Mauern man überdies eine nicht geringe Anzahl Flintenläufe mit Bajonetten auf und ab sich bewegen sah, was mich an eine Hamburger Theatervorstellung erinnerte, die mir bei diesem Anblick wieder einfiel. Bei solchen Zügen des Militairs, die bei der Stille, mit welcher sie unternommen wurden, etwas Unheimliches hatten, mußte freilich Alles weichen; den Augenblick drauf aber schlugen die verdrängten Wellen von beiden Seiten wieder zusammen. Dies Manöver wiederholte sich zu unbestimmten Zeiten. Bei einer dieser Rückströmungen stieß ich unversehens auf zwei Bekannte: Stephen Heller und Panofka. Natürlich kam das Nächstliegende zur Sprache: die Vorgänge des Tages. Während der Unterredung hatten wir noch einige Mal das oben beschriebene Manöver zu bestehen, aber blieben beisammen. „Wie unsinnig diese Truppenaufstellung, bemerkte Heller; wenn drüben die Soldaten nicht wären, würde hier der Volksauflauf nicht sein, da gäb' es nichts zu gaffen; und am Ende setzt es noch Fatalitäten; wie leicht können nicht bei dem geringsten Anlaß Reibungen entstehen." Närrisch genug, entgegnete ich, daß die Menschen um nichts und wieder nichts hier herum stehen und Militair beobachten, was doch eben kein seltener Anblick ist. „Nicht wahr? bemerkte lächelnd Panofka in seiner ironischen Weise; und wir selbst, die wir so vernünftig drüber reden, und doch auch stehen bleiben und es nicht besser machen als die Anderen." In diesem Augenblick ging Rosenhain an uns vorüber mit Frau und Schwester am Arm, welche Letztere aus Frankfurt zum Besuch hier war. Im Gedränge verloren wir sie bald aus dem Gesicht. „Es will doch Jeder gern mit eigenen Augen sehen wie es zusteht, fuhr Panofka fort, und wäre es auch nur, um mit eigenen Augen zu sehen, daß Nichts zu sehen ist." Eine Reitergruppe ritt im

scharfen Trapp an uns vorüber: Marschall Bügeaud und Adjutanten in langen blauen Mänteln, die besetzten Posten musternd. Es war nah an sechs Uhr; wir trennten uns und gingen unserer Wege, sie der Magdalenenkirche zu, ich zurück, heimwärts zum Mittagsessen. Wir waren weit entfernt von der Ahnung, daß es einige Stunden später an diesem Orte, den wir eben scherzend verließen, zu einem fürchterlichen Blutbade kommen sollte.

Ich war bis zur Rüe de la Paix gelangt, als plötzlich aus der Ferne ein dumpfes lange anhaltendes Geschrei ertönte. Eine dichte schwarze Masse wälzte sich über das Boulevart heran. Eine starke Abtheilung Nationalgarde kam raschen Schrittes daher, die ganze Breite des Fahrweges einnehmend, voran Sappeurs und Trommelschläger, aber ohne Trommelschlag. Auf beiden Seiten in den Alleen Blousenmänner daherströmend, mit geschwenkten Mützen und Hüten, und dem dröhnenden Ruf: „Es lebe die Nationalgarde". Diese erwiederte den Ruf nicht, sondern schritt ernsten Blickes daher. Ich wollte ausweichen, gerieth in's Gedränge und suchte gegen die Strömung an nach der linken Seite zu schräg auszuweichen, ein schwer Stück Arbeit. Während ich hin und her gezerrt, seitwärts dringend und immer wieder mit zurückgespült, geschah es, daß einer der Vorüberrennenden mir mit begeisterter Derbheit auf den Fuß trat. Rasch wendete er sich um und bat, seine Begeisterung unterbrechend, mich um Verzeihung: Pardon, Monsieur! Vive la garde nationale! Ich mußte lachen. Dem Franzosen ist in allen Dingen eine gewisse Manier eigen, eine angeborene, die sich selbst in den niederen Ständen nicht verleugnet. Ich mußte der Schlacht bei Fontenoy gedenken, wo beim Angriff der königlichen Garde der Oberst vor die Front trat, den Hut abzog und sich mit den Worten verneigte: A vous, Messieurs les Anglais, l'honneur du premier coup! Das heißt mit Lebensart in den Tod gehen. — Einige Minuten später kam wieder ein solcher Troß heran, aber diesmal ohne Ruf, ohne Beifallszeichen, sondern in beobachtender Haltung. In gleicher Aufstellung den ganzen Fahrweg besetzend, Linientruppen. Alles nahm den Weg zu Guizot's Hôtel; in welcher Absicht war unbekannt. Wie leicht konnte nicht solche Anhäufung verschiedenartigster Elemente in Conflict gerathen. Mich wollte die Neugier wieder auf meinen kaum verlassenen Standpunkt zurücktreiben, aber ich mußte nach Haus.

Abends war auf den Straßen großer Jubel. Das Ministerium war gestürzt, ein volksthümlicheres zugesagt, die Reform durchgesetzt. Auf den Boulevarts, dieser Hauptader der Stadt, wimmelte es von Menschen, Herren, Damen, Kinder, Volk; Fackelzüge und Illumination, Freiheitslieder und Freudengesänge, Jubel und Jauchzen überall. Die ankommenden Eilwagen hielten an, begierig schauten die Reisenden zum Wagen hinaus auf dies ungewohnte Schauspiel, und vernahmen staunend das Ereigniß des Tages; und dann stimmten Alle ein in den allgemeinen Jubel, die Conducteure bliesen Fanfare, und die schweren Vierspänner fuhren weiter, durch die wogenden Menschenmassen sich mühsam einen Weg zur nächstgelegenen Nebenstraße bahnend. Andere, die von Paris wegfuhren, nahmen unter schallendem Posthorn die fröhliche Botschaft mit in die Provinz. Jubel und Jauchzen überall, sagte ich vorhin, das heißt überall in diesem Theil der Riesenhauptstadt, während auf ferneren Punkten und in den Vorstädten die Kunde entweder noch unbekannt oder keinen Glauben fand, oder auch die Errungenschaft der Bourgeoisie dem Volke nicht genügte, das mißtrauisch seine Barrikaden besetzt hielt und schlagfertig dastand, wovon an anderem Orte keine Ahnung.

Es mochte Abends neun Uhr sein. Wir saßen traulich zu Hause in unserer stillen Rüe Labruyere, mein Hausgenosse und Jugendfreund, dessen Frau von der Gemüthsspannung angegriffen sich eben zu Bette verfügt hatte, ein Rigaer Geschäftsfreund und ich, und machten, obgleich es an einem Mittwoch war, wie die Lustigen von Weimar Dienstags zu thun pflegten, zur Erholung „ein Rapuschchen frank und frei", als uns ein gewaltiger Lärm an's Fenster lockte. Es war ein großer Fackelzug, ein Volkshaufen, der jubelnd unter Absingen des Girondistengesanges durch die an unserer Straße vorüberführende illuminirte Hauptstraße abwärts nach dem Faubourg Montmartre, dem Boulevart zu, sich bewegte. Wir setzten uns wieder an den Tisch und fuhren fort in unserer Partie. Keine Viertelstunde war vergangen, als plötzlich ein stark rollendes, lange anhaltendes Gewehrfeuer uns aus unserer Ruhe aufschreckte. Wir fuhren zusammen. Wie versteinert saßen wir da, einander anblickend, stumm, gelähmt, verstört, in unbeschreiblicher Beängstigung. Es rollte fort und fort durch die lautlose Stille der Nacht. „Gott im Himmel! was ist das!" lispelte endlich der erblassende Freund aus der Fremde. Wir sprangen auf, eilten in's Nebenzimmer, rissen das Fenster auf, horchten. Keinen Menschen auf der Straße, kein Laut, kein Schreien; immer nur noch das erschreckliche Rollfeuer, das endlich in einige einzelne Schüsse auslief. Dann vollständige Stille. Uns stockte der Athem in der Brust. Wie lange der ganze Moment gewährt, ich könnte es nicht sagen: eine Minute? eine Ewigkeit?

Für uns, letzteres. In solchem Augenblick entschwindet das Maaß der Zeit. Was aber war geschehen? — — —

Wir sollten es bald erfahren. Leichenblaß, athemlos, verstört war unser ehrlicher Thürhüter angelangt vom Schauplatz des Entsetzens. Er trat ein, berichtete. Am selben Orte, wo wir, Heller, Panofka und ich, vor wenig Stunden scherzend gestanden, hatte der unselige Vorfall stattgefunden. Was eigentlich? er wußte es selbst nicht. Das Militair in derselben, oben angegebenen, Aufstellung; jubelnde Menge, wogende Spaziergänger, dichte Volkshaufen, Erleuchtung, Fackelzüge, an den erleuchteten offenen Fenstern Herren und Damen mit wehenden Schnupftüchern; urplötzlich dann ein entsetzlich Gekrach, Feuerblitze, Kugelgepfeife, Auseinanderstieben der Massen, spritzendes Blut, Heulen, Wimmern und Wehklagen vorn, hinten, links und rechts, ein überstürzendes Gedränge fliehender Männer, Frauen und Kinder ..... war Alles, was er gesehen und gehört. Er selbst war von Fallenden mit niedergerissen worden, wieder aufgekommen, abermals gestürzt, und endlich dem wilden Chaos entfliehend zu Hause angelangt, er wußte selbst nicht wie. Er trug eine fremde Kappe auf dem Kopfe, und konnte sich nicht erklären wie er dazu gekommen. Der fremde Freund aber, der nach seinem Gasthofe zurück wollte, ward unter so bedenklichen Umständen nicht entlassen, sondern für die Nacht in einem Nebenzimmer so gut es ging gebettet.

(Fortsetzung folgt.)

August Gathy.

Leipziger Musikleben.

Siebentes bis zehntes Abonnementconcert.

Eine Reihe von Concerten liegt wieder zur Besprechung vor; ich habe über diejenigen zu berichten, welche seit der letzten Mittheilung in dies. Bl., Mitte November, bis zum Schluß des Jahres stattfanden.

Symphonien hörten wir im siebenten Concert die „Weihe der Töne", im achten C-Moll von Beethoven, im neunten G-Moll von Mozart, endlich im zehnten eine neue, G-Dur Nr. 8 von Spohr im Manuscript, irre ich nicht, diejenige, welcher unser Londoner Correspondent vor einiger Zeit lobend gedachte. Der Beifall, welchen dieselbe fand, war äußerst gering; einige Stimmen, welche sich günstig äußerten, wurden paralysirt durch Zeichen des Mißfallens. Das Urtheil des Publikums war indeß ein gerechtes, einem Werke gegenüber, welches bei mangelnder Neuheit und Frische des Inhalts nicht innerer Nothwendigkeit, sondern nur der Gewohnheit des Arbeitens seine Entstehung dankt. Von Ouvertüren kamen folgende zur Aufführung: im siebenten Concert die „Hebriden" von Mendelssohn, im achten zur „Jungfrau von Orleans" von Moscheles und „Im Hochland" von Gade, im neunten D-Moll von Ferd. Hiller und zu „Leonore" Nr. 3, im zehnten zur „Medea", so wie die vortreffliche Instrumental-Einleitung zum dritten Act aus derselben Oper. Die Leistungen des Orchesters waren wie immer ausgezeichnet.

Was die Solovorträge betrifft, so muß ich die Bemerkung vorausschicken, wie die Künstler, welche sich diesen Winter produciren, im Ganzen einen schweren Stand haben. Die Zeitverhältnisse haben unverkennbar auch den Einfluß gehabt, daß das Publikum entschiedener noch als sonst Productionen, welche dem früheren, rein äußerlichen Standpunkt der Virtuosität angehören, von der Hand weist. Man will nicht mehr Compositionen, deren Zweck es allein ist, ein rein sinnliches Ergötzen hervorzurufen, man läßt sich zusammengestückelte Sachen nicht mehr gefallen, welche blos die Kunstfertigkeit des Vortragenden an den Tag legen sollen; man verlangt entschieden ein geistigeres und künstlerischeres Element. Der erhöhte Ernst der Zeit kann nicht mehr — wie ich schon vor einiger Zeit aussprach, was indeß Einzelne anfangs nicht einsehen wollten — Befriedigung finden in Werken, welche aus dem Zustande der früheren Einschläferung, aus dem Indifferentismus gegen alle höheren Mächte des Daseins hervorgegangen waren. So geschieht es, daß Künstler, welche zu glauben scheinen, daß Alles noch ist, wie sonst, entschieden Unglück haben. Dies zeigte sich bei dem Violoncellisten Hrn. H. Wohlers aus Berlin. Hr. W. spielte im neunten Concert Variationen von Servais, und im zweiten Theile des Concerts Souvenir de Spaa von demselben; er machte beinahe Fiasco, ein für ihn jedenfalls überraschendes Resultat, gedenken wir insbesondere der Siegesgewißheit, mit welcher er, wie es uns schien, zuerst auftrat und spielte. Hr. W. verdiente nicht ganz dieses harte Schicksal. Besitzt er auch nur wenig Ton, und mangelte ihm, wenigstens in der erstgenannten Composition, die höhere Correctheit und Sauberkeit, so besitzt er immerhin Fertigkeit und Sicherheit. Früher würde eine solche Leistung beifällig vorübergegangen sein; jetzt läßt man sich Derartiges nur gefallen bei einem wirklichen Mei-

ster ersten Ranges, der solche Schwierigkeiten selbstschöpferisch ersand und mit Geist vorzutragen weiß, nicht wenn sie in farbloser Nachahmung auftreten. — Im siebenten Concert spielte Fräul. Marie Wieck Beethoven's C-Moll Concert und Scherzo für Pianoforte von Chopin. Auch Frl. Wieck ist Pianistin der alten Schule; sie wandelt zur Zeit noch nicht auf der Bahn der Frau Clara Schumann und Mendelssohn's; ihr Spiel ist nur ein äußerliches, ohne innere, seelische Belebung, was namentlich im Concert Beethoven's bemerkbar war; aber sie besitzt, obschon ihr Anschlag im Ganzen etwas trocken ist, die Vorzüge dieser alten Richtung, eine gute Schule, perlenden Anschlag, Correctheit, Sauberkeit, Maaß in der Darstellung, und ist frei von den modernen Extravaganzen, dem Hämmern und Säuseln, dem unaufhörlichen Pedalgebrauch und ähnlichen Erscheinungen, welche sich leider mit dem im Ganzen geistvolleren Vortrag der Neuzeit öfter vergesellschaftet zeigen. Frl. Wieck fand beifällige Anerkennung. Im achten Concert blies Herr Diethe, Mitglied des hiesigen Orchesters, ein Concertino eigener Composition für die Oboe, im zehnten Concert Hr. Haake, ebenfalls Orchestermitglied, ein Concertino für die Flöte. Hr. D. leistete Vorzügliches, wie immer; auch die Composition war diesmal besser, als früher; Hr. H. zeigte sich als sehr tüchtiger Flötist, in seiner Composition bestrebt, etwas Besseres, als die gewöhnlichste Virtuosenarbeit, zu geben.

Als Sängerinnen traten auf: Frl. Caroline Mayer in Recitativ und Arie aus der Schöpfung: Auf starkem Fittig rc., und mit Frl. Stark, gleichfalls vom hiesigen Theater, im ersten Finale aus Oberon; Frl. Rosalie Agthe aus Weimar in Recitativ und Arie mit Chor aus der Nachtwandlerin, „Ihr die ihr Triebe des Herzens kennt" aus Figaro, und Liedern von Franz Schubert, Frl. Johanna Wagner aus Dresden in Recitativ und Arie aus Figaro, Duett aus den Hugenotten mit Hrn. Salomon vom hiesigen Theater, und einer Canzone von Negri, endlich im zehnten Concert wieder Frl. Mayer in einer Concert-Arie von Mozart mit obligater Violine, vorgetragen vom Concertmstr. David, und Duett aus der Schöpfung „Holde Gattin" mit Hrn. Behr. Die Leistungen des Frl. Agthe sind schon früher in dies. Bl. mit Auszeichnung genannt worden. Frl. A. hat in dem Zeitraum, wo wir sie nicht gehört haben, gute Fortschritte gemacht; ihre Vorträge waren vortrefflich, und ich rechne dieselben zu den genußreichsten, welche wir hatten, die Künstlerin aber überhaupt zu unseren besten Sängerinnen. Was Frl. A. insbesondere charakterisirt, ist das Natürliche, Gesunde ihres Vortrags, ist die Poesie, welche ihrer Stimme von Haus aus eigen. Frl. Wagner fand früher nur wenig Beifall in Leipzig; von der Kritik wurde sie einstimmig getadelt; diesmal errang sie von Seiten des Publikums weit mehr Beifall, und auch wir gewannen eine vortheilhaftere Ansicht von ihren Leistungen. Frl. W. hatte früher ihrer Individualität nicht angemessen gewählt, da sie, entschieden zum Heroischen, dramatisch-Leidenschaftlichen befähigt, zarte, naive Partien bevorzugt hatte; auch diesmal war ihr Vortrag der Arie aus Figaro nicht glücklich; um so überraschender für uns, als sie dann in den Gesangsstücken des zweiten Theils für die Energie ihrer Darstellung die angemessenen Compositionen fand. Beide, Fräul. Agthe und Frl. Wagner, wurden vom Publikum gerufen; jene sang ein Lied von Schumann, diese eins von Reissiger. Frl. Mayer ist schon oft mit Anerkennung ihrer trefflichen Leistungen in dies. Bl. besprochen worden; auch sie fand reichen Beifall, da sie von dem hiesigen Publikum stets gern gehört wird. Erfreulich war für mich die Wahrnehmung, wie in den Gesangsvorträgen dieser Saison die nichtswürdigen italienischen Arien, und die italienische Sprache fast ganz verschwunden sind; es ist dies ein Schritt zum Besseren, und es bleibt nur noch zu wünschen übrig, daß auch das Repertoir nun ein reicheres werde, und nicht die tausend Mal gehörten Sachen, so die todtgehetzten Arien aus Figaro, immer wiederholt werden.

Am Schlusse des zehnten Concerts hörten wir Mendelssohn's Composition des Schiller'schen Gedichts „An die Künstler". Die Zusammenstellung des Männergesanges mit der Begleitung von Blechinstrumenten darin ist von vortrefflicher Wirkung, und die Composition eignet sich sehr gut zur Eröffnung eines Künstlerfestes. Aus dem unmusikalischen, eigentlich gar nicht componirbaren Text hat der Tondichter das Mögliche gemacht.

F. B.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Instructives.

C. T. Brunner, Op. 118. Clavierschule für Kinder oder Anweisung zum Pianofortespiel für jugendliche Schüler. Siegel u. Stoll. 1 Thlr.

Unseren Lesern gegenüber erscheint es fast überflüssig, über dies neueste Erzeugniß Hrn. Brunner's Etwas zu berichten. Doch thue ich's zum Ueberfluß. Es enthält dies Erzeugniß außer „ersten Uebungen", außer „Uebungen für beide Hände" und „fortschreitenden Uebungsstücken", so wie „täglichen Uebungen, um den Fingern Geläufigkeit zu verschaffen", zunächst eine Anrede „an den kleinen Schüler" und dann eingestreutes Geschwätz über Haltung des Körpers u. s. w. Die praktische Anwendung dieses Geschwätzes ist mir rein unbegreiflich. Soll der Lehrende, der sich der „Anweisung" bedient, dem Schüler dies vorlesen, oder soll er sich's vom Schüler vorlesen lassen? Und wenn beides nicht, soll sich der Schüler privatim daran ergötzen? Dann vermisse ich die Zulage des Nürnberger Trichters, denn der Verf. verfolgt von A bis Z die Methode des Eintrichterns. Er sagt's dem Schüler vor, was er weiß; dieser soll wie das Lamm dem Leithammel folgen. Daß das Denkvermögen des Schülers beschäftigt, sein Scharfsinn entwickelt werde, darum kümmert sich natürlich Hr. Brunner nicht, so wenig als besagter Hammel sich darum kümmert. Oder fehlte es dem Verf. selbst an dem nöthigen Trichter? Ich will nicht zu zweifeln wagen. Einige Citate mögen die Geduld des Lesers in Anspruch nehmen. S. 3. „Du willst, liebes Kind, die Kunst des Pianofortespiels erlernen; das ist ein sehr lobenswerther Vorsatz. Wenn du, wie ich hoffe, Lust und Liebe zur Sache behältst, aufmerksam und fleißig bist, so wirst du recht bald Fortschritte machen und Vergnügen an deinem Spiele finden." — „Du hast darauf zu achten, daß du in der Mitte vor dem zu spielenden Instrumente (also nicht, wie Hr. Friedrich will: in der Gegend ungefähr vor der Mitte der Claviatur) sitzest, weder zu nah, noch zu fern." — S. 4. „Wenn du dir fünf gleichlaufend gezogene Linien denkst, so heißen diese ein System." — S. 7. „Nach diesen ersten Uebungen finde ich für nöthig, dir den Werth oder die Dauer der Noten begreiflich zu machen. Es ist dies eine sehr wichtige Sache, weshalb du ganz besonders aufmerksam sein wirst, um das, was ich dir darüber mittheile, nicht wieder zu vergessen. Denke an einen Apfel, welchen du in zwei gleiche Hälften schneidest, so hat dies Bild die genaueste Aehnlichkeit mit ganzen und halben Noten rc." — S. 10. „Jetzt hast du die Noten für beide Hände auf einem System gelesen, verdoppele deine Aufmerksamkeit, wenn du sie nunmehr auf zwei Systemen lesen sollst." — S. 20. „Jedes Musikstück geht aus einer gewissen Tonart, welche entweder hart (dur) oder weich (moll) ist. Theils durch die Vorzeichnung der Kreuze oder Bee beim Beginn des Stücks, theils durch die Schlußnote im Baß ist zu erkennen, aus welcher Tonart das oder jenes Stück geht. Die Stücke, welche du bisher spieltest und welche alle keine Vorzeichnung hatten, gehen aus C-Dur, sie hätten aber auch aus A-Moll gehen können, denn beide Tonarten haben Nichts vorgezeichnet." — S. 24. „Um Mannichfaltigkeit in den Vortrag der Musikstücke zu bringen, bedient man sich zur Bezeichnung des Vortrags verschiedener italienischer Kunstwörter, welche in dem musikalischen Fremdwörter-Taschenbuch [bei Siegel und Stoll, 5 Ngr.] erklärt sind, so wie verschiedener Vortragszeichen." — S. 26. „Die Triole ist eine Figur von drei Noten gleicher Dauer." — Einer Erklärung der „syncopirten Noten" (S. 32) hat sich der Verf. auf schlaue Weise entzogen, indem er dem Lehrer überläßt, auf eigne Faust diesen Begriff dem Schüler beizubringen. Nach dem Mitgetheilten zu schließen, dürfte sie nicht uninteressant ausgefallen sein. Was die Uebungsstücke anlangt, so sind diese in des Verfassers leider sehr bekannten Weise gefertigt. Kein Wort ihretwegen! — Sollte man aber glauben, daß Brunner's Sachen immer noch Abgang finden? Daß dem so ist, bestätigte mir vor nicht gar langer Zeit noch ein Mann, dem ich wohl hierin trauen darf. Er selbst empfahl mir unbefangen sie an, und als ich ihn bedeutete, daß doch nicht viel zu diesen Sachen sein könne, da sie in den musikalischen Blättern stets Mißbilligung erführen, so antwortete er mir noch unbefangener, es schade das gar nicht, es sei im Gegentheil gut, wenn sie „schlechtgemacht" würden, dadurch würden die Leute erst recht aufmerksam auf sie. Mein Haar sträubte sich, als ich solches vernahm, ein entsetzlicher Ekel bemächtigte sich meiner. — So trete diese „Clavierschule für Kinder oder Anweisung zum Pianofortespiel für jugendliche Schüler" ihren Lauf an: ich kann nur wünschen, daß sie nirgends eine Stätte finden möge!

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 2.** Den 4. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven *).

Von August Müller.

(Dritter Artikel und Schluß.)

Beethoven! — Ein Name, welchen jeder Künstler, Kunstverständige und Kunstfreund mit Begeisterung nennt, und den der in seinem Fache strebende Contrabassist doppelt verehrt, da ihm von dem hohen Meister in den neun bekannten Symphonieen eine Aufgabe gestellt wurde, für deren würdige Lösung er sich seine ganze Lebenszeit hindurch interessiren wird. — Beethoven hat in seinen Symphonieen, außer anderen unermeßlichen Kunstschätzen, auch einen wahren Schatz für die Ausbildung des Contrabassisten niedergelegt; er hat die verborgensten Eigenschaften des Contrabasses hervorgerufen, sie in einer Art ausgebeutet und benutzt, welche diesem Instrumente eine Stellung bestimmte, die Alles weit hinter sich ließ, was frühere Componisten der Kunstwelt geboten hatten. In den erhabensten Momenten seiner Begeisterung, von welchen seine Schöpfungen so oft Zeugniß geben, greift er meistens nach den gewaltigen Tönen des Contrabasses, um donnernd die großartigsten Ereignisse der Natur zu charakterisiren, oder die heiligen Geheimnisse eines anderen Seins mit allmächtiger Hand zu enthüllen. Darum, und weil der Contrabaß die Wurzel des schönen Baumes, welchen Beethoven uns zur Freude pflanzte, zu nähren und zu pflegen hat, und daher die tausend wundervollen Blüthen dieses Baumes ruhiger sich entfalten sehen kann, — darum glaube ich, daß dem Contrabassisten vor allen Anderen der größte Hochgenuß bei der Ausführung der Beethoven'schen Symphonieen zu Theil wird, zumal wenn er durch anhaltendes Studium derselben die technische Aufgabe gelöst, und durch ihr öfteres Anhören sie vollkommen in sich aufgenommen hat.

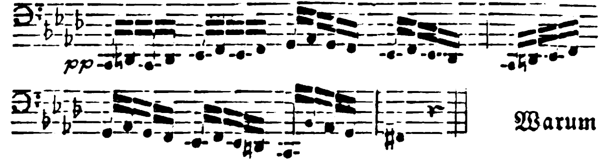
Zur guten Ausführung der Symphonieen von Beethoven sind bei dem Contrabaß Künstler in voller Bedeutung des Wortes nothwendig; denn bei der sublimen Charakterisirung seiner Ideen muß der große Meister Anklang, und zwar vollen, reichen Anklang, in der Brust des Ausführenden finden, wenn diese Ideen genügend reproducirt werden sollen. Der gewöhnliche Musiker, wenn er auch Gewandtheit besitzt, genügt nimmermehr; der Handwerker aber entwürdigt mit seinem Bogen den Meister und läßt Hunderte

*) Als ich die Symphonieen von Beethoven in Bezug auf den Contrabaß behinblicken wollte (wozu ich diesen dritten Artikel gleich Anfangs bestimmte), habe ich gefunden, daß über dieselben doch mehr nothwendige Bemerkungen zu machen waren, als ich vorher vermuthete; aus dem Hinblick wurde daher mehr ein Hineinblick, wegen dessen größerer Ausdehnung mir hoffentlich von dem Contrabaß-liebenden Publikum Verzeihung zu Theil werden wird. Auch das verspätete Erscheinen dieses Artikels findet darin mit seine Entschuldigung.
A. M.

von kleinen, aber nichtsdestoweniger bedeutungsvollen Nüancen spurlos vorübergehen.

Trotz allen mir aus dem Herzen fließenden Lobpreißungen über die Anwendung des Contrabasses von Seiten Beethoven's in seinen Symphonieen, ist es hier an seinem Platze, Einiges über die Mißgriffe zu sagen, welche er doch manchmal hat unterlaufen lassen; Mißgriffe, welche freilich in der Begeisterung des Schöpfers, die die Mittel zur Ausführung öfters nicht mehr berücksichtigte, und in der zu wenigen Kenntniß des Mechanischen des Instrumentes Entschuldigung finden. — Beethoven hat namentlich in seiner neunten Symphonie (auf welche ich später specieller zurückkomme) nicht allein die menschlichen Kräfte überschätzt, sondern auch durch die allzugroße Schwierigkeit der Passagen Problemas gestellt, deren Lösung nicht genügen kann. Seine Neunte-Symphonie-Contrabassisten müssen eigentlich Polypheme in Bezug auf die Körperkraft, und Paganini's hinsichtlich der technischen Ausbildung auf ihrem Instrumente sein.

Beethoven hat ferner bei dem Niederschreiben des Contrabaß-Parts in seinen Compositionen mit vielen Anderen öfters die tadelnswerthe Gewohnheit getheilt, daß er den Umfang des Instrumentes unberücksichtigt ließ, und namentlich in der Tiefe Töne, ja ganze Passagen niederschrieb, welche auf dem Contrabasse nicht mehr zu finden sind. Diese Gewohnheit, welche, wie ich bemerkte, viele andere Componisten mit Beethoven theilen, wirkt gerade bei seinen Compositionen, meiner Ansicht nach, sehr nachtheilig bei der Ausführung ein; denn der Contrabassist ist genöthigt, jede Passage, welche den Umfang des Instrumentes überschreitet, zu verändern, zu theilen, und diese Theilung wird gewiß nicht immer nach der Intention des Componisten vor sich gehen, namentlich bei weniger intelligenten Musikern. Ich will nur ein kleines Beispiel aus der Gewitterscene in der Pastoral-Symphonie anführen, welche den besten Beweis liefert:



Warum hat Beethoven (der doch wohl wußte, wie tief man auf dem Contrabasse spielen kann), für diese Passage dem Contrabassisten nicht gleich in einer besonderen Linie genau seine Noten vorgeschrieben? — Jeder gewandte Musiker wird sie zwar schon, mit Ausnahme der letzten vier Töne, gewiß eine Octave höher spielen; allein es giebt auch welche, wie ich selbst beobachtet habe, die (durch unsinniges Herumspringen mit den Tönen, die auf dem Instrumente liegen und die nicht darauf zu finden sind, die deshalb um eine Octave höher gespielt werden müssen) der Gedankenrichtung des Componisten nicht folgen und die Sache verpuffen. Bei reinen Scalen, in welchen Töne vorkommen, die nicht auf dem Contrabasse liegen, ist das ungeschickte Verändern nicht so zu bedauern. Verändert der Contrabassist z. B. die Scala am Schlusse des Adagios der vierten Symphonie:



auf diese Art: ... u. s. w., so hat dies am Ende nicht so viel zu bedeuten, weil das unterstützende Violoncell hier ausgleichend auftritt; nichtsdestoweniger wird aber diese Scala einen ganz anderen Effect machen und wird viel weniger störend in das Ohr des Zuhörers fallen, wenn sie der Contrabassist so executirt:



Wenn die Componisten auch bei einzeln auftretenden Tönen, oder auch bei einer kleinen für sich bestehenden Anzahl von drei bis vier Tönen, unbekümmert um den Umfang des Contrabasses verfahren, so schadet dies freilich nicht viel, und es wird deshalb kein Nachtheil bei der Ausführung entstehen; aber sie würden gewiß in ihrem Interesse handeln, wenn sie bei förmlichen Passagen, bei Stellen, welche mit ihrer Gedankenrichtung eng zusammenhängen, etwas genauer zu Werke gingen, und dem Contrabasse hinsichtlich seines Töne-Umfangs mehr Berücksichtigung schenkten. Ich finde überhaupt die ganze Sache gar merkwürdig und kurios. Warum fällt es denn keinem Componisten ein, für die Violine Noten der Art zu schreiben: [Notenbeispiel], oder für das Cello derartige: [Notenbeispiel]? Man würde das sehr lächerlich finden. Bei dem Contrabaß nimmt man es seit

Olims Zeiten nicht so genau, und doch ist es, streng genommen, eine eben so große Lächerlichkeit. — Da dieser Mißstand aber nun einmal existirt, so muß der Contrabassist darauf bedacht sein, ihn auf die bestmöglichste Weise auszugleichen. Es ist schwer, darüber bestimmte Regeln zu geben; die richtige Einsicht des Künstlers muß das Richtige herausfinden.

Ehe ich nun specieller die Einzelheiten in den Beethoven'schen Symphonieen beleuchte, erlaube ich mir, hier eines Umstandes Erwähnung zu thun und die Frage zu stellen: Was wohl Beethoven bewogen haben mag, in zweien seiner Symphonieen (in der siebenten gleich im Anfang, uud in der neunten in dem $\frac{3}{2}$ Tacte, Andante Maestoso, kurz vor dem Allegro Energico, $\frac{6}{4}$ Tact) Tenorschlüssel anzuwenden, da doch bei beiden Stellen die Töne in dem gewöhnlichen Bereich des Contrabasses liegen? — In der neunten Symphonie ist diese Anwendung des Tenorschlüssels noch eher zu erklären, da mit derselben eine sprechende Stimme eintritt; aber in der siebenten Symphonie ist ohne allen besonderen Grund das Tenorzeichen zwei Mal vor die letzten vier Töne einer Scala gesetzt, die eben so gut mit dem F-Schlüssel hätte ausgeschrieben werden können. Hat nun Beethoven etwas Besonderes damit gewollt? oder hat er das Tenorzeichen, ohne daß er es selbst merkte und ohne daß er besonders dabei dachte, im Laufe des Schreibens so mit einfließen lassen? —

Hauptgrundsätze für den Contrabassisten
bei der Ausführung der Symphonieen von Beethoven.

1) Der Contrabassist muß, wenn er eine Symphonie von Beethoven (und namentlich eine von den größeren) auszuführen hat, seine Kraft eintheilen, damit er gegen den Schluß noch etwas Vorrath hat und nicht vor der Zeit erlahmt.
2) Bei allen Eintritten von Themas, sprechenden Stellen, welche in den Symphonieen von Beethoven sehr oft vorkommen, muß der Contrabassist seinen Ton mehr zusammenfassen; er muß ein Anderer als bei dem Accompagniren sein; er muß fein sauber spielen und, ohne prätensiös zu sein, gleich den regelmäßig stimmführenden Instrumenten, seiner Melodie Ausdruck und Geltung zu verschaffen wissen.
3) Um dieses wirksamer thun zu können, soll er bei allen melodiösen und bei solchen Stellen, welche in zarter Weise einen Contrapunkt gegen andere Stimmen bilden, namentlich wenn sie mit liegendem Bogen vorgeschrieben sind, — so viel möglich die leeren Saiten zu vermeiden suchen; sie bringen Ungleichheit in den Ausdruck, da sie stets stärker und freier tönen.
4) Noch eine Hauptbemerkung: Es ist nämlich öfters die Nothwendigkeit vorhanden, zur Unterstützung des Ausdrucks gewisse Baßstellen, ja manchmal einzelne Baßnoten, im forte und piano mehr wie gewöhnlich zu marquiren und hervorzuheben, auch wenn keine besonderen Ausdrücke vorgeschrieben sind. Freilich muß dieses Hervorheben, Schwerernehmen, der Einsicht und dem Urtheil des Ausführenden überlassen bleiben. Nur ein kleines Beispiel vom Schluß der C-Moll Symphonie:

u. s. w. Hier müssen die bezeichneten Töne bedeutend schwerer gespielt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein.

Die dritte musikalische Unterhaltung am 18ten Decemb., in welcher sich die Vereinsmitglieder zum letzten Mal im vorigen Jahre versammelten, war der Quartettmusik gewidmet. Es wurden nur Werke von jetzt lebenden Componisten aufgeführt, zunächst um zu zeigen, was die neueste Zeit auf dem von den Classikern so reich angebauten Felde hervorgebracht, sodann aber, um daraus zu erkennen, wie der Verein es sich auch für die Folge angelegen sein lassen wird, beachtenswerthe Erscheinungen sowohl auf diesem wie auf anderem Gebiet der Tonkunst, worauf er seine Thätigkeit erstrecken kann, vorzuführen, und somit die Kunst selbst zu fördern. Die aufgeführten Werke waren: 1) Zwei Quartettsätze von J. L. Fuchs aus dessen acht Quartettstücken, Op. 13, Manuscript: Nr. 2, Moderato Cis-Moll, und Nr. 5, Thema mit contrapunktischen Variationen D-Dur. 2) Viertes Quartett, Op. 16, von W. H. Veit, G-Moll. 3) Quartett von Carl Reinecke, Op. 16, Es-Dur. Man erkannte in den Tonstücken von Fuchs den äußerst gründlichen und tüchtigen Musiker, fand jedoch das Melodische nicht besonders vorwaltend. Das Veit'sche Quartett fand Anklang, besonders gefiel das Adagio; das Finale erschien dagegen etwas zerrissen durch den mehrfachen Tempo- und seltsamen Motivwechsel. Das Reinecke'sche Quartett fand man in jugendfrischen Ideen über dem Veit'schen, aber in Betracht der Verwendung und Beherrschung dieser Ideen, überhaupt hinsichtlich der Feinheiten des Quartettstyls unter demselben stehend.

Die ausführenden Vereinsmitglieder waren die Herren: **Meyer, Wilschau, R. Becker, Riccius d. J.** und **Reimers.**

H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Am 17ten Decemb. veranstaltete die blinde Sängerin Frl. Anna Zinggeler aus Zürich ein Morgenconcert in der Buchhändlerbörse. Sie fand verdienten Beifall, da sie Anerkennenswerthes leistet. Unterstützt wurde das Concert durch die HH. Joachim und Behr. Ein Pianist aus Prag, Hr. Pelz, spielte eine miserable Composition von einem gewissen Pirkhert; wir bedauerten, daß er sich bei einem Vortrage vor dem Leipziger Publikum in der Wahl so ganz vergriffen hatte.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In **Breslau** hat die erste Symphonie-Soirée der Theater-Kapelle stattgefunden; es kamen darin zur Aufführung: Haydn's G-Dur Symphonie, ein Concertino für Violoncell von Kummer, vorgetragen von Hrn. Bruhns, Mendelssohn's Ouvertüre zur „Melusine" und Beethoven's A-Dur Symphonie. Alles erwarb sich reichen Beifall.

Ernst hat in Gemeinschaft mit **Willmers** ein Concert in Wien gegeben.

Nachdem in **Hamburg** kurz aufeinander folgend die Elsler und die Grahn gastirten, ist nun auch die Grisi eingetroffen; man wird Gelegenheit haben, die Leistungen dieser Künstlerin gegen die beiden ersteren zu messen.

Der Geigenvirtuos **Möser** ist nach Rio de Janeiro gereist, um dort vor der kaiserlichen Familie zu spielen.

Hr. **Formes** hat in Amsterdam in „Figaros Hochzeit" gastirt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 17ten Dec. wurde in **Prag** zur Feier des Regierungsantrittes des neuen Königs von Böhmen bei festlicher Beleuchtung im deutschen Theater „Titus der Großmüthige", und im böhmischen Theater „Czaar und Zimmermann" gegeben.

In **Liegnitz** ist unter Leitung des Musikdirector Tschirch Mendelssohn's „Elias" aufgeführt worden.

Neue Opern. Der **Herzog von Coburg** hat zur Feier des Geburtstages der Herzogin eine neue von ihm componirte Oper aufführen lassen: „die Vergeltung".

Hr. **Hellmesberger** d. J. wird in Grätz seine Oper „Der Tag der Verlobung" zur Aufführung bringen.

Der Componist **Herrmann** in La Rochelle hat daselbst seine neue Oper „Lelia" mit großem Beifall aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. **Winkelmeyer** in Heidelberg, bisher Dirigent des dasigen Musikvereins und Liederkranzes, ist zum akademischen Musikdirector ernannt worden.

Todesfälle. In Berlin ist der Liedercomponist **Graben-Hoffmann** plötzlich gestorben.

Vermischtes.

Im Jahre 1848 sind folgende umfangreichere Werke in Deutschland erschienen: — Für **Orchester**: 4 Symphonien (Gade, Onslow, Sayve, Schumann); 4 Ouvertüren (E. Franck, Hellmesberger, Kalliwoda, Schindelmeisser). — Für **Streichinstrumente**: 1 Octett (C. Schuberth); 1 Sextett (Dobrzynski); 5 Quartette (Hirschbach 3, Reinecke, Taubert); 4 Violinconcerte (Kalliwoda, Molique, Prume, Vieuxtemps); 2 Violoncellconcerte (Groß, Servais). — Für **Pianoforte**: 2 Quartette (Berens, E. Krüger); 7 Trios (Fesca, E. Franck, Litolff, Marschner, Schumann, Spohr, Turanyi); 4 Sonaten mit Violine (Berens, Hellmesberger, Horsley, Leonhard); 1 Allegro zu vier Händen (Bergt); 5 Sonaten für Pfte. allein (Fißmer, Flügel, Reinecke, Rietz, Schindelmeisser). — **Opern** im Clavierauszug: 8 (Auber „Haydée", Balfe „der Mulatte", Flotow „Martha", Kücken „der Prätendent", Litolff „die Braut vom Kynast", Lortzing „zum Großadmiral", G. Schmidt „Prinz Eugen, der edle Ritter", Wallace „Maritana"). — **Kirchenmusik**: 1 Oratorium (Dam „das Halleluja der Schöpfung"); 3 Messen (Brosig, Drobisch, Ferd. Schubert). — Außerdem: „Cristoph Columbus", Symphonie-Ode von Fel. David.

Zu **Paris** fand am 26sten Nov. am Conservatorium die große Preisvertheilung Statt. Es wurden viele Zöglinge gekrönt, die unter Auber, Halevy, Caraffa, Adam ꝛc. ihre Studien gemacht.

In **Darmstadt** wurde das Theater mit Lachner's „Catharina Cornaro" eröffnet.

Fräul. **Nina Stollewerk** gab am 3ten Dec. in Wien ein Privatconcert, worin ihre Schülerinnen Proben ihrer Fähigkeiten ablegten, und zugleich den Beweis lieferten, was Frl. Stollewerk für eine tüchtige Gesanglehrerin ist. Es wurden Werke von Beethoven, Mozart und Weber vorgetragen, und einige Schülerinnen durch reichen Beifall aufgemuntert.

Die neuesten Nachrichten aus **Paris** sprechen sich einstimmig aus, daß die Halevy'sche Oper: „das Maienröschen oder das Thal von Andorre" trotz der Präsidentenwahl das Kunstinteresse der Pariser sehr in Anspruch nimmt. Diese Oper ist bereits vierzehn Mal gegeben, und die Billets sind bis zur vierundzwanzigsten Vorstellung wieder vergriffen.

In **Hamburg** wird zur Aufführung die Benedict'sche Oper „Der Alte vom Berge" vorbereitet.

Im Josephstädter Theater in **Wien** wird der „Perruquier" von Auber einstudirt.

Druck von Fr. Rückmann.



Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 3.** Den 8. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Adolph Bergt, Op. 4. Introduction et Valse sentimentale. — **Leipzig, Peters. Pr. 18 Ngr.**

— —, Op. 5. Ballade. — Ebend. Pr. 18 Ngr.

Zwei treffliche Stücke, die von dem hervorragenden Talente des Tondichters von Neuem Zeugniß geben. Sie theilen die Vorzüge seiner früher erschienenen Werke; dieselbe Kraft und Frische offenbaren sie, dieselbe Geradheit und Strenge des Charakters, wie sie nur einer festgeschlossenen Individualität eigenthümlich. Beide Werke hinterlassen demnach einen wohlthuenden Eindruck. — In schöner organischer Gliederung erscheint der Walzer, melodisch anmuthsvoll und fesselnd durch seine Harmonien. Er bedingt nicht einen so hohen Grad technischer Fertigkeit, als daß nicht auch minder geübte Spieler sich ihn zu eigen machen könnten. Man wird ihn gern spielen, sich an der Ausführung desselben vielfach erfreuen. — Von gewichtigerem, mehr in die Tiefe gehendem Inhalte ist die Ballade. Lebenswarm und innig theilen sich die Töne dem Hörer mit, die Regungen, welche sich durch sie kundgeben, wecken sein Mitgefühl. Die schöpferische Kraft des Künstlers wirkt unmittelbar auf seine Stimmung ein, trifft überall das Rechte. Von besonderem Reize ist die Verdoppelung der Melodie in der unteren Octave auf den beiden ersten und letzten Seiten, an deren Ausführung sich beide Hände betheiligen; eben so gut machen sich die Sechzehntelgänge zu Ende Seite 7 f. Ueberall so, als es der wahre Ausdruck erfordert: es lassen sich füglich keine Einzelheiten hervorheben. Das Werk verdient allseitige Beachtung, es gehört zu den besten Clavierstücken, die neuerer Zeit erschienen.

Eins ist noch in Bezug auf das künftige Wirken des Verfassers zu erwähnen. Seine Individualität ist eine durchaus selbstständige und festgeschlossene; sich stützend auf die ihr inwohnende Kraft, verfolgt sie ihren eigenen Weg. Erklärlich daher, wenn sie geneigt ist, sich abzuschließen, sich in sich selbst einzuspinnen. Daß diese Neigung vorhanden sei, mag ich nicht behaupten; ein Bedenken ihretwegen vermöchte ich kaum zu rechtfertigen. Gleichwohl kann ich den Zuruf an den Verf. nicht unterdrücken, daß er mehr aus sich herausgehen, mit den von außen ihm zukommenden Eindrücken in größere Wechselwirkung treten möge. Er öffne sich ganz dem, was die Gesammtheit bewegt. Seiner schöpferischen Thätigkeit wird dadurch die Triebkraft stets erhalten bleiben, die Gefahr, einsam zu verkümmern, wird nimmer ihm drohen dürfen. Ich leugne nicht, daß die vorliegenden Werke mich zu diesem Zuruf veranlassen, obschon ich, wie bemerkt, einen thatsächlichen Beweis, daß er nöthig sei, nicht zu geben vermag. Nehme ihn der verehrte Künstler als eine persönliche Aeußerung freundlich auf: nur das Interesse, welches ich an seinen künftigen Leistungen im Voraus nehme, ließ mich die Scheu überwinden, dieselbe der Feder anzuvertrauen.

Louis Ehlert, Op. 9. Caprice. — Leipzig, Peters. Pr. 18 Ngr.

Das Stück bewegt sich in der Sphäre des Anmuthigen, Zierlichen; mehr als einer angenehm vorübergehenden Unterhaltung zu dienen, beansprucht es nicht. Es geht aus Fis-Dur und ist nur fertigen Spielern zugänglich, denen es zu empfehlen. Das unorthographische c im drittletzten Tact Seite 3 u. 8 sei beiläufig erwähnt, eben so der französische Titel. — Rücksichtlich des Entwickelungsganges des Verfassers zeigt es in sofern einen Fortschritt desselben, als es größere Selbstständigkeit, gereifteres kritisches Bewußtsein gegenüber den früheren Clavierwerken bekundet. Doch fehlt ihm der natürliche Fluß, die innere Nothwendigkeit des Daseins. Ehlert hat sich bereits in seinem ersten Werke (Sonate) als Befähigter zu erkennen gegeben: räumt die Kritik dem vorliegenden Stücke nur eine untergeordnete Stellung ein, so geschieht dies in Erwägung dessen, daß er Bedeutenderes liefern kann, sobald er seine Kräfte gehörig zusammenfaßt. Möge derselbe bald ein Werk geben, das vollständig den Erwartungen entspricht, zu denen sein Talent berechtigt. Ein Jeder giebt der Kritik den Maßstab in die Hände, nach dem seine Werke zu messen sind.

Carl Hallé, Op. 2. Eglogue, Scherzo, Rêverie, Impromptu. 4 Esquisses. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. 2 Hefte, Pr. eines jeden 15 Sgr.

In seinem ersten Werke („Vier Romanzen ohne Worte", s. Bd. 28, S. 15 d. Z.) zeigte sich der Verf. völlig unter dem Einflusse Mendelssohn's. Diesmal kommen nur leise Anklänge an den Meister vor, — ein erfreulicher Fortschritt. Die Eigenschaften, welche den Künstler ausmachen, hat Hallé. So gering der Umfang der Sätze, so sind sie doch lebensvolle Momente eines für alle edlen Regungen empfänglichen Gemüths. Von guter Wirkung sind namentlich die beiden letzten Nummern, zart und sinnig die eine (Andantino, A-Dur), frisch und belebt die andere (Prestissimo, F-Dur), welche zugleich als gutes Unterrichtsstück gelten kann. Ich verfehle nicht, Musiklehrer insbesondere darauf hinzuweisen.

Ludwig Böhner, Op. 130. Phantasie-Sonate (in F-Moll). — Cassel, Luckhardt. Pr. 20 Sgr.

Das Werk besteht, wie schon der Titel andeutet, aus verschiedenen Sätzen. Zuerst ein Andante grave, dann ein Allegro vivace con fuoco, dann Adagio con espressione, zuletzt Allegro vivace. Sie sind sämmtlich kurz, nur der letzte Satz ist etwas ausgeführter und hat noch am meisten Aehnlichkeit mit einem Sonatensatz nach herkömmlicher Weise. Gegen die formelle Gestaltung des Ganzen ist durchaus nichts einzuwenden. Der Inhalt bekundet natürliche Befähigung, aber Mangel an allgemeiner, insbesondere an künstlerischer Bildung. Ich ward durch ihn lebhaft an jene Art von Musikern erinnert, die man am kürzesten mit dem Ausdruck: „verlumpte Genies" bezeichnet. Diese galten sonst etwas. Man fand es in der Ordnung, wenn ein „Künstler" in sittlicher Beziehung locker, in wissenschaftlicher Beziehung ungebildet war. Mehr als allen anderen Leuten sah man ihnen Schwächen und Unwissenheit nach. Die Ansicht, daß ein schaffender Tonkünstler blos natürliche Befähigung zu haben brauche, um etwas Tüchtiges zu leisten, hat noch heute ihre Vertreter. Man meint, der musikalische Instinct thue Alles, sittliche Kraft, Festigkeit des Charakters, wissenschaftliche Bildung seien ganz unnöthig, ob auch allerdings, wenn einmal da, nicht zu verachten. Die dieser Ansicht sind, mögen das in Rede stehende Werk mit irgend einem Werke unserer Meister vergleichen; vielleicht erkennen sie, worin der Unterschied liegt. Angesichts der in der Gegenwart vorherrschenden Meinung, die solch' niedere Anschauung längst hinter sich gelassen, darf ich benanntem Werke keinen Kunstwerth zugestehen. Dergleichen schwanke Musik, welche jeden sicheren Haltes, jeder Weihe entbehrt, ist nicht an der Zeit. Sie hat das zu wenig, was die Musik der Pedanten zu viel hat, und bildet zu den geistesleeren, trockenen Erzeugnissen, welche diese herauslangen, den directen Gegensatz. Dort vages Herumschweifen, hier steifes Festklemmen: das Eine so schlimm fast als das Andere! Aber doch lieber jenes, wo ich die Gewißheit von etwas Lebendigem habe, wo Bewegung ist. Ich erkenne somit den Vorzug des Werkes an, obschon ich nicht mit der Individualität, die es verkörpert, zusammenzustimmen vermag.

F. Kühmstedt, Op. 19 a. Liebe und Eifersucht. Großer Walzer. — Cassel, Luckhardt. Pr. 12½ Sgr.

— —, Op. 22. Ernst und Scherz. Adagio und Scherzo. — Ebend. Pr. 17½ Sgr.

Von beiden Stücken verdient der Walzer, was Kraft und Frische der Erfindung anlangt, den Vorrang. Er ist einer freien, künstlerischen Stimmung entsprungen und wirkt ganz angenehm. Die ihm beigegebene Bezeichnung: Liebe ꝛc., ist nicht unpassend, wenn auch nicht zum Verständniß erforderlich. Er sei empfohlen, auch als brauchbar zum Unterricht für Geübtere. — Das Adagio und Scherzo, obschon ein Werk, das gleichfalls dem gebildeten Musiker be-

kundet, verleugnet nicht die Mühe der Arbeit. Es fehlt ihm lebendige Strömung, dort wie hier. Das Vorüberziehen der Töne ist nicht leichtbeschwingt, wie beim Walzer, sondern schwerfällig. Auch hinsichtlich der technischen Behandlung des Instrumentes steht es gegen diesen zurück. Daß der Verf. der Spohr'schen Schreibweise huldigte, scheint mir fast Absicht. So gewiß als er sich bestrebte, etwas Gutes zu liefern, so gewiß ist es, daß der Erfolg hinter dem Willen zurückblieb. Doch hindert dies nicht, ihm gerechte Anerkennung zu Theil werden zu lassen.

J. B. Cramer, Op. 111. Hommage à la mémoire de Mendelssohn. 12 Pièces caractéristiques en forme d'Etudes. — **Leipzig, Peters. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.**

Die Stücke sind sauber und gut gearbeitet. Befremden kann es nicht, wenn sie nichts Anderes besagen, als die älteren derartigen Stücke des Verfassers. Zu technischen Zwecken sind sie so gut wie diese zu verwenden. Die Nummern sind sämmtlich durch kleine, unbedeutende Zwischensätze verbunden, welche die Tonarten vermitteln. Mehreres ist nicht darüber zu berichten. Das Titelblatt trägt die Bemerkung: „La dédication de ces Etudes, écrites en 1846, fut acceptée à cette époque par l'immortel auteur de 'Elias.''

Jos. M. H. Beltjens, Op. 10. La Jalousie. Esquisse caractéristique. — **Haag, Weygand u. Beuster. Pr. 1 Fr.**

Edouard de Hartog, Op. 16. Barcarolle. — **Ebend. Pr. 1 Fr. 40 Cts.**

— — —, **Op. 17.** La Fête des Gnômes. Impromptu fantastique. — **Ebend. Pr. 1 Fr. 40 Cts.**

Diese Werke gehören zur Gattung angenehmer Unterhaltungsmusik. Das virtuose Element ist in ihnen vorherrschend, alle drei verlangen gute Fertigkeit. Doch bieten sie mehr, als man von bloßen Virtuosenstücken gewohnt ist. Es zeigt sich überall ein rühmliches Streben nach charakteristischem Ausdruck, Sinn für die hohe Bedeutung der Kunst. Die „Skizze" von **Beltjens** hebt kräftig an; der öftere Wechsel der Bewegung beeinträchtigt jedoch die Wirkung, und die Steigerung geschieht nicht von innen heraus. Die beiden Werke von **Hartog** leiden, ebenfalls wie jene, an zu großer Ausgedehntheit. Kürzer gefaßt, könnten sie als Etüden gelten, wie z. B. die von Döhler und Rosenhain. Im Allgemeinen sind die Werke als Erscheinungen erfreulicher Art zu bezeichnen. Sie stehen, wie bemerkt, nicht auf einer Stufe mit den inhaltsleeren Erzeugnissen, welche zur Zeit des „Virtuosenspuks", fast wo man nur hinhörte, sich breit machten.

A. Dörffel.

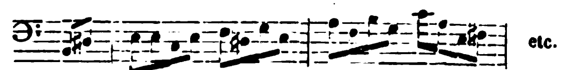
Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 1 (C-Dur).

Die erste Symphonie von Beethoven bietet wenig technische Schwierigkeiten, darum wollen wir nicht lange bei derselben verweilen. Im ersten **Allegro**: scharfes Marquiren derartiger Achtel-Passagen:



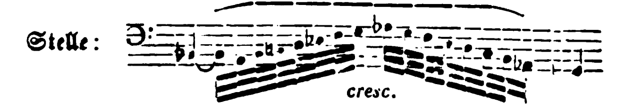
Das Legato im ersten und zweiten Theile:



ist das am meisten Hervortretende im Basse. Mit ruhigem Bogen und sehr egalem Tone darf der Contrabassist dabei nicht zurückhalten, und muß ihm, ohne aus dem *pp* zu fallen, Bedeutung geben. Er kann dabei die Grundsätze unter Nr. 2, 3 u. 4 im Auge behalten. Im **Adagio**: bei dem mehrmaligen Eintritt des Themas in der Dominante, sauberes Spiel, namentlich im zweiten Theile, wo sich das Staccato anschließt, welch' letzteres der Contrabassist mit der unteren Hälfte des Bogens ausführt. Das Nämliche gilt bei dem **Scherzo**. Im **Finale**: kurzer zusammengefaßter Bogen. Die Sforzatos gehörig marquirt. Die C- und G-Scalen im zweiten Theile deutlich und solid.

Symphonie Nr. 2 (D-Dur).

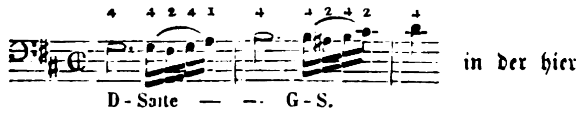
Hier nimmt Beethoven die Mittel des Instruments schon bedeutender in Anspruch. Gleich vornherein ist hier der mit Nr. 3 ausgesprochene Grundsatz zu berücksichtigen. Eigentlich müßte daher die Stelle:



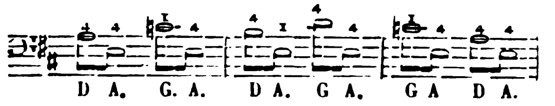
mit Ausnahme des letzten Tones im Tacte, ganz auf der A-Saite ausgeführt werden; da aber das vorgeschriebene crescendo bei dem Herabsteigen vom hohen as zu bedeutende Schwierigkeiten macht, und daher nicht genug hervortreten würde, so glaube ich, daß man die Stelle am zweckmäßigsten und effectvollsten so ausführt:



Erstes Allegro. Das Thema:



in der hier vorgeschriebenen Weise; man vermeidet so die leere Saite und bringt die vier Sechzehntheile deutlicher und runder zu Gehör. So oft das Thema in diesem Allegro piano auftritt, muß man consequent einen derartigen Fingersatz anwenden; selbst im forte ist bei den vier Sechzehntheilen die Beibehaltung Einer Saite manchmal an ihrem Platze. — Bei der im 28sten Tacte eintretenden Achtel-Figur sind die drei folgenden Tacte von besonderer Schwierigkeit, und müssen tüchtig geübt werden; es versteht sich von selbst, daß sie nur so ausgeführt werden können:



Im zweiten Theile ist diese Passage, durch die dort zu benutzende A-Saite, leicht auszuführen. Die von mir bemerkte Stelle ist übrigens eine von den Zumuthungen, welche man dem Contrabassisten nicht machen sollte; denn entweder spielt er sie gut und die Kraft geht verloren, oder es giebt, was noch tadelnswerther ist, ein steifes Gesege mit dem Bogen. — Bei dem ersten Allegro muß der im Anfang unter Nr. 1 ausgesprochene Hauptgrundsatz berücksichtig werden, damit die Kraft bei der Schlußpassage nicht mangelt; sie ist übrigens an sich schon eine empfehlenswerthe, gute Uebung. Im Finale, Allegro molto, erwähne ich nur der Triller, so wie der gebrochenen Accorde in der ersten Abtheilung. Die ersten, schlage ich vor, ganz dem Cello zu überlassen, da sie bei der Schnelligkeit doch nicht ordentlich gehört werden, und der Contrabassist, bei der Bemühung sie auszuführen, seine Kraft verliert; die Stelle effectuirt doch, da sie meistens unisono mit den anderen Streichinstrumenten geht. — Bei dem in Vierteln gebrochenen Accorden in der ersten Abtheilung (in der zweiten sind sie leicht, da sie dort sich in der gewöhnlichen Lage befinden) ist ein zweckmäßiger Fingersatz wohl zu empfehlen, damit die linke Hand nicht zu oft versetzt werden muß; ich schreibe sie hier hin:



Symphonie Nr. 3 (Eroica).

Bei dieser schwierigen Symphonie muß der Contrabassist den von mir unter Nr. 1 aufgestellten Hauptgrundsatz besonders berücksichtigen, wenn er seiner Aufgabe genügen will. Thut er's nicht, ist er zu leidenschaftlich bei Anwendung seiner Kraft, so werden schon die Hauptmomente im ersten Allegro geschwächt. Zu diesen rechne ich: a) die Stelle im zweiten Theile, wo das Thema in C-Dur eintritt:



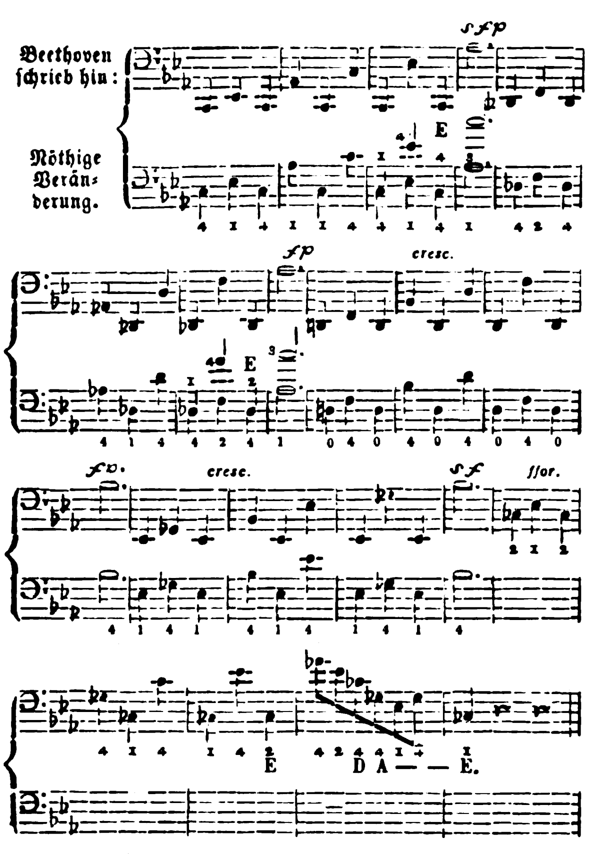
u. s. w.

b) Die gleich darauf folgende Stelle mit den springenden Tönen, welche sehr hervortritt, und welche ich, des Fingersatzes wegen, und weil Beethoven dabei den Umfang des Instruments nicht beobachtete, völlig hierhersetze. — Doch zuerst will ich auf eine kleine Imitation aufmerksam machen, welche vier Tacte vorher erscheint, und welche der Contrabassist ausdrucksvoll hervorheben und, um sie rund zu geben, auf der D-Saite bleiben muß; sie heißt:

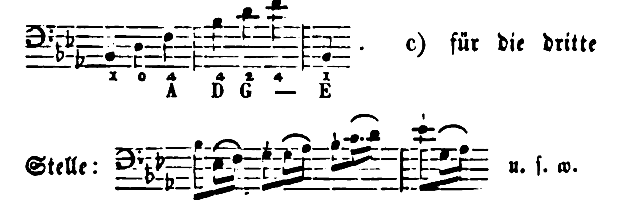
— Bei der nun folgenden Stelle mit springenden Tönen muß der Bogen mehr am Frosche benutzt und die tiefen Töne müssen im Hinstrich genommen werden:



Und die weiter folgende größere Stelle:



Bei den kleinen Staccato-Stellen der folgenden Art ist der vorgeschriebene Fingersatz zu beobachten, um das drei- bis viermalige Versetzen der ganzen Hand zu vermeiden, was die Ausführung steif macht:



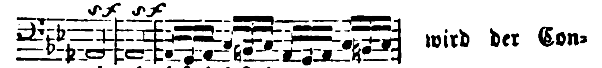
muß der Contrabassist seine größte Kraftanstrengung aufsparen. Sie ist eine Hauptstelle, welche vorher die Violinen auszuführen hatten, und muß deutlich hervortreten; aber sie wird es nicht, wenn der Ausführende nicht früher mit seiner Kraft wucherte, wie mir vielfältige Selbsterfahrung und öfteres Anhören der Symphonie bewiesen hat. — Bei dem **Adagio** hat der Contrabassist Gelegenheit sich von den vorherigen Strapatzen zu erholen. Gleich im dritten Tacte:



muß man, um die Töne bei der Ausführung zu egalisiren, die vorgeschriebenen Saiten benutzen. Eben so bei der Stelle gegen den Schluß hin:



; es darf aber keine Pause zwischen den einzelnen Tönen entstehen und sie müssen sich weich aneinander schließen. Die Kraftstelle:



wird der Contrabassist, welcher gehörige Kraft besitzt, bis zu dem eintretenden gebrochenen Accord ganz auf der E-Saite spielen. Ich empfehle noch in dem Adagio bei den Vorschlagnoten der Art: , welche auch zuweilen in den Tact eingetheilt sind, die gehörige Ruhe im Bogen, und mache auf die wichtige fugirte Stelle : aufmerksam, welche mit festem Bogen und bedeutender körniger Sicherheit im Tone ausgeführt werden muß. Im **Scherzo** muß der Contrabassist seine leichte Seite herauskehren und bei den Staccatostellen das untere Ende des Bogens benutzen. Er merke sehr darauf, daß er die Finger der linken Hand fest aufsetzt und die Griffe genau mit dem Bogen zusammentreffen läßt, damit Alles hübsch sauber und nett wird. **Finale**, Allegro molto. Bei diesem muß der Contrabassist einen fixen lebhaften Bogen führen, namentlich bei den dem Basse vorgeschriebenen variirten Stellen. Wo das Thema im Basse eintritt, empfehle ich ein ruhiges scharfes Marquiren. In dem poco Andante, das eine ruhigere Empfindung charakterisirt, ist dem Contrabasse eine äußerst interessante Partie zugetheilt; er spricht wahrhaft und giebt den höheren Stimmen gewissermaßen Antwort:



u. s. w., darum muß der Ausführende seinem Spiele dabei einen leichten parlanten Ausdruck zu geben suchen. Einige Tacte später bemächtigt sich der Baß des Themas und führt es völlig aus. Bei dieser Stelle muß nun der Geist Beethoven's nicht allein über dem Contrabassisten schweben, — nein, er muß in ihn eindringen, er muß sein höheres Gefühl erregen und beleben, damit er in heiliger Weihe, ohne besondere Vorschrift, die erhabenen Empfindungen des großen Meisters mit dem richtigsten Ausdrucke wiederzugeben vermag. Da sich dabei alle Töne in der besten wirksamsten Lage auf dem Instrumente bewegen, da ferner alles schön in der Hand liegt, so wird der Ausführende in dieser Hinsicht herrlich unterstützt. Das presto gegen den Schluß bietet dem Contrabassisten Gelegenheit, seine ganze Gewandtheit im Mechanischen zu entfalten. Es ist eine große, schwer zu lösende Aufgabe, hier die deutliche solide Ausführung mit der nöthigen Kraft zu vereinigen, und ich bin gezwungen, auf meine allgemeinen Bemerkungen im Eingang dieses Artikels aufmerksam zu machen. Doch ist es ja auch eine schöne würdige Aufgabe, und da Alles in der Passage ziemlich handgerecht liegt, so wird der strebende Künstler um so weniger ermüden sie zu lösen, und die herrliche Eroica-Symphonie würdig durch seinen Contrabaß zu schließen. Ich mache noch auf die richtige Brechung der Es-Dur Scala am Schlusse aufmerksam, wo das auf dem Contrabasse nicht befindliche tiefe es erscheint, und glaube, daß sie, wie hier folgt, am zweckmäßigsten, und der Intention des Componisten entsprechend, verändert ist:



Aug. Müller.

(Fortsetzung folgt.)

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Fortsetzung.)

Tags darauf war die Monarchie gestürzt. — — Von diesem Augenblick lebte Paris ein wunderbares Leben, ein Traumleben auf den Straßen. Die öffentlichen Dinge verschlangen alle übrigen Interessen; alle Geister waren auf die Ereignisse des Tages, ja der Stunden, der Minuten gerichtet, und die Kunst mit ihrem heiteren Walten in idealer Sphäre wich vor dem gewaltigen Ernst der realen Gegenwart vollständig in den Hintergrund zurück. Es gab nicht Maler mehr, nicht Musiker, sondern nur waffenfähige Wehrmänner. Für die mannichfaltigsten Tonbilder und Rhythmen, wie für das reichste, bunteste Farbenspiel in stets wechselnder Vertheilung, sorgte die Geschichte selbst, während als Doppelkünstler das öffentliche Volksleben auftrat. Im engeren Sinne aber war von Stund an Paris, sonst der Ziel- und Mittelpunkt des künstlerischen Treibens, wie mit einem Schlage farb- und tonlos geworden; verschwunden war der innere Drang zum Schaffen, verschwunden zum Genießen die stille Sammlung, und wie Spreu in alle Winde zerstoben die ganze Reihe der längst im Voraus angekündigten Concerte. Hallé's kaum begonnene Matinéen gingen ein; auch die so anziehenden Ausführungen der jüngst gebildeten Concertgesellschaft, in welchen Mad. Wartel durch treffliche Wahl und gediegenen Vortrag wohlverdienten Erfolg hatte, wurden von der anschlagenden Woge hinweggespült und verschlungen. Nur das Conservatoire widerstand der Brandung und harrte aus. Zum ersten Mal aber, seit langjährigem rühmlichen Bestehen, sah man es schwanken, das Conservatoire, diesen Stolz Frankreichs, und die Glorie, die es umstrahlte, sich verdunkeln. Bis in den tiefsten Kern war der erschütternde Blitz gedrungen. Entflohen war der allbelebende Geist, verschwunden das stolze Selbstgefühl, gedemüthigt der Hochmuth, die Tapferkeit gebrochen, dahin der kecke ritterliche Uebermuth. Aber ach, auch die Andacht der Zuhörer, sie war dahin. Sie, denen das Conservatoire eine Welt, sie, die früher jedem und dem unscheinbarsten Tone Werth und Gewicht, gleichsam welthistorische Bedeutung beilegten, man sah sie jetzt zwar noch wie vormals, Jeder, Jedem bekannt, auf gewohntem Sitz den unveränderten Kreis bildend, aber verstört, verschlossen, entfremdet; körperlich zugegen, geistig abwesend, gleich der nächtlichen Heerschau ein gespenstisches Concert, ein Spuk. Ja, als an jenem Apriltage später das Concert mit der bekannten Demonstration der hunderttausend Ouvriers zusammentraf, und bei der ersten Kunde von der Bewegung wie ein endloser reißender Strom aus Vorstadt und Bannmeile die bewaffnete Bürgerwehr dem Stadthause zu sich über die Straße wälzte, der Gefahr zu begegnen: da blieb ein großer Theil der auf dem Wege zum Concert Befindlichen auf offener Straße stehen, ergriffen von dem mächtigen, nimmer endenden Anblick und von dem

Gedanken an die schreckenerregende Möglichkeit eines Zusammenpralleus zweier so gewaltiger Strömungen; und es ereignete sich das Unerhörte, daß ein paar hundert Schritte davon zur selben Zeit das Conservatoire blies und strich .... nicht eben vor leeren Bänken, aber, o namenlose Demüthigung! zum ersten Mal vor lückenhaft besetztem Hause. Und vor den Thoren dieses selben Gebäudes hatte doch jüngst erst bei abgelaufenem dreijährigem Abonnement nach herkömmlicher Weise ein Heer von Melomanen eine volle Nacht Wacht gehalten, um, bei Eröffnung der Kasse am Morgen die Ersten, sich die etwa freigewordenen Eintrittskarten erkämpfen zu können!

Aug. Gathy.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für zwei Pianoforte.

G. Onslow, Op. 70. Quintetto pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse, arrangé pour deux Pianos par F. Mockwitz. **Kistner. 2 Thlr. 25 Ngr.**

Die zweite Clavierstimme ist aus den Stimmen der Streichinstrumente arrangirt. Das Werk bietet keine Veranlassung zur Besprechung. Die Eigenschaften Onslow's sind bekannt. Seite 19 findet sich der Sprachunsinn: „la busso sentia". Das falsch abgetheilte „cres-cen-do" erwähnen wir beiläufig. Es ist bekanntlich eben so, als wenn man im Deutschen z. B. „anf-schwellend" abtheilen wollte. Dies, wenn's bedürftig, aus der Grammatik zur Berichtigung.

Für Violine.

A. v. Kontski, Op. 6. Le Rêve d'une jeune Chatelaine. **Mit Orchester 1 Thlr. 15 Ngr., mit Pfte. 20 Ngr., Solo 10 Ngr. Kistner.**

Lieder mit Pianoforte.

L. Liebe, Op. 11. Ob ich dich liebe, frage mich nicht. Lied für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. Luckhardt. 10 Sgr.

Der Verfasser hält sich einseitig an den Meister Spohr; wir hatten schon früher Gelegenheit dies zu bemerken. Melodie, Stimmführung, Rhythmisirung, alles dies gehört dem Componisten nicht eigenthümlich zu, er hat es nur entlehnt. Der Text des Liedes, an sich selbst nicht kurzweilig, verfällt durch die übermäßige Ausdehnung in die gegentheilige Eigenschaft, und wirkt durch die Wiederkehr ein und derselben Phrase ermüdend.

F. Theindl, Op. 4. Der Sehnsucht Klage. Witzendorf. 30 Kr.

Wiener Art und Weise, etwas oberflächlich und eben nicht schwer zu begreifen. Die ein wenig voller geschriebene Begleitung, als wir sie von dorther gewohnt sind, macht das Lied nur schwerfälliger, nicht aber geistreicher.

F. Liszt, Die Macht der Musik, gedichtet von der Herzogin Helene von Orleans, für eine Singstimme (Tenor, Sopran oder Mezzosopran). Kistner. 25 Ngr.

Zuerst eine Probe von der Textbehandlung, wie solche der genia le Künstler diesem unschuldigen, lyrischen Versuche einer hohen Person zu Theil werden ließ.

Andante, $\frac{2}{4}$, E-Moll (Einleitung: einige Fermaten, Harfenklänge rc., gleichsam zum Zeitvertreib, dann die Stimme): „Wer einsam steht", (Fermate);

und noch einmal: „wer einsam steht", und wieder Fermate; „im bunten Lebenskreise, und"

quasi Recitativo, C, „was das Leben theuer macht, verlor" (Singstimme pausirt einen Tact),

piu mosso, $\frac{2}{4}$ (1 Tact, 3 Achtel Pause in der Stimme): „wie bebt, wie bebt sein Herz' (noch einmal eine der vorigen gleiche Ruhe in der Singstimme),

ritenuto (As-Dur): „trifft eine liebe Weise aus ferner Jugendzeit — ($\frac{1}{4}$ Pause) aus ferner, ferner Jugendzeit, — sein horchend" (hierzu geschmackvolle Cadenz),

quasi Allegretto, $\frac{3}{4}$, „Ohr". (Das Clavier spielt 8 Tacte Ritornell a la Bellini, wobei natürlich die italienischen beliebten Bettel Terzen und Sexten nicht fehlen dürfen.) „Willkommen (*rfz*), willkommen Töne" (rit. Fermate).

Von jetzt an kommt endlich die Composition in ebenere Geleise, obgleich die Zeitmaaße noch mehrere Male bis an den Schluß wechseln. Der Hauptfehler der Textauffassung ist diese, daß der Componist aus dem einfachen, lyrischen Gedichte, das nur versweise Behandlung in der Musik zuließ, eine große dramatische Scene zubereiten wollte. Herr, deine Wege sind unerforschlich, und du führst es wunderbarlich hinaus! Freundlicher Leser, ich möchte

dir ein Bild der Ueberraschung und des Staunens geben, in welches mich diese Composition versetzte, aber der Redacteur gewährt mir nicht den Raum. Darum kaufe dir dieselbe als Weihnachtsgeschenk, und erfreue dich als Christ an den wunderbaren Wegen des Herrn. Lies jetzt noch einmal die Textesworte, die ich oben schrieb, und fasse es, wenn du magst, daß zu einem einzigen Satze der Sprache der Componist nicht weniger als fünf verschiedene Zeitmaaße verwendete, die Menge von Fermaten und die schöne Cadenz nicht mit eingerechnet? Und doch hat er nur wenige Worte wiederholt. Welche Oekonomie in der Verschwendung? Und nun betrachte die Composition weiter, wie sie mit vielem Gepolter und Gesäusel sich weiter dahin wälzt, ein Codex von neunzehn Seiten. Pourquoi tel bruit pour une omelette! Höre, wie er begeistert die Musik anruft, und dazu die Harfe schlägt, daß sie dröhnt, und wie er immer von Neuem das unmusikalische Wort „Musik" in die Lüfte sendet so krampfhaft es ausstoßend, wie weiland die Baalspriester mit zerfleischter Brust schrieen: Baal, Baal, höre uns! und er hörte doch nicht! Ob nicht auch die Muse solch zudringlichem Anrufen ihr Ohr verschließt? Die Erschöpfung folgt nothgedrungen der übermäßigen Anstrengung, aber der fieberhafte Zustand erscheint von Neuem mit dem Geprassel Meyerbeer'scher Kanonenschläge, wie sie z. B. in dem Schlusse der Gnadenarie unter das Publikum geworfen werden. Und hat der Componist nicht recht, es gilt ja zu schildern, „was das Herz empfindet, töne durch die ganze Seele fort". Die „ganze Seele", ihr werdet begreifen, dies darzustellen, dazu braucht man große Mittel! Und nun wieder Absprünge mit süßen Italiasmismen, und darauf wieder die „Musik", aber von der Kehrseite, ich meine, von der sanften, mit Harfengesäusel und vergeblichen Versuchen, das Clavier zum Vibriren zu nöthigen. Dazu aber wird gesungen: Musik, Musik, Musik allein hat nie ein Herz betrogen, und viele tausend Herzen hoch erfreut, ja viele tausend Herzen hoch erfreut, ja hoch erfreut, ja hoch erfreut, ja viele tausend Herzen hoch erfreut, ja hoch erfreut!

Mir fallen unsere Volksversammlungen hierbei ein. Der Mann des Volkes hat gesprochen. Die begeisterte Menge ruft ein dreimaliges Lebehoch! Aber der Enthusiasmus läßt ihn immer, und immer, ja immer, ja, ja, ja immer noch einmal leben! Endloser Jubel erstickt die Worte, die der gerührte Volksmann von Neuem zu sprechen anhebt, er setzt sich hoch erfreut in eine stille Ecke, ja hoch erfreut, ja hoch erfreut, und weint Zähren der Rührung! Und nun, liebe Muse, ziehe du dich auch so zurück in eine stille Ecke, und sei hoch erfreut, daß du diese Verehrung deines Jüngers überstanden. Du bist alt, und mußt dich schonen, denn du sollst noch viele Jahre viele tausend Herzen hoch erfreuen, ja hoch erfreuen!

Ich möchte gern von der Musik noch sprechen, aber der Kern dieser harten Nuß ist so verschrumpft, daß nur die Lupe mich seinen wahren Inhalt erkennen läßt. Ich habe die Neigung des Componisten zu den Italienern schon erwähnt, ich füge noch hinzu, daß er auch ihre Cadenzen mit besonderer Vorliebe pflegt. Letzteres ist übrigens der einzige Punkt, in welchem dem Sänger Genüge geleistet werden kann, denn das Uebrige ist sehr häufig unsangbar geschrieben. Die Pianofortestimme ist leichter, als man erwarten durfte, sie ist unstreitig, wenigstens theilweise, das Interessanteste an dem ganzen Werke.

Wenn ich aber bei der Durchsicht desselben in üble Laune versetzt wurde, und sich dieselbe zum Theil in dem vorhergegangenen Referate wiederspiegelt, so bitte ich den geehrten Leser nicht den Gesichtspunkt zu verlieren, daß nur die Sache, nicht aber die Person angegriffen sein soll. Die Zeitschrift, und in dieser ich selbst, hat sich schon seit Jahren zur Aufgabe gemacht, die deutschen Componisten auf eine vernunftgemäßere Weise der Textbehandlung hinzuführen, und es ist jedenfalls niederschlagend, wenn man immer von Neuem diese alten Sünden auftauchen sieht, wenn sie von Leuten begangen werden, von denen man Besseres erwarten sollte und mit Recht erwarten durfte. A. F. Riccius.

Besprochen werden:

L. Spohr, Op. 139, 9te Sammlung der Lieder. Lieder. Luckhardt. 25 Sgr.

J. Verhulst, Op. 26. Zwölf Lieder. s' Gravenhage, by Weygand en Beuster. Heft 1, 1 Fr. 50 Cts. Heft 2, 2 Fr.

— —, Op. 24. Concert-Arie für Sopran. Ebend. 2 Fr.

Mehrstimmige Gesänge.

P. G. Renaud, Wz., Das Land der Seligen, für Männerchor. Haag, Weygand u. Beuster. Piano-Partitur, 1 Fr. Stimmen, 80 Cts.

L. van der Wulp, Kleine Cantate für drei Kinderstimmen. s' Gravenhage, Weygand u. Beuster. Piano-Partitur, 1 Fr. Stimmen, 75 Cts.

C. Zöllner, Op. 13. Zwölf Lieder und Gesänge für Männerstimmen. 2 Hefte. Nr. 1, $1\frac{1}{2}$ Thlr. Friedlein u. Hirsch.

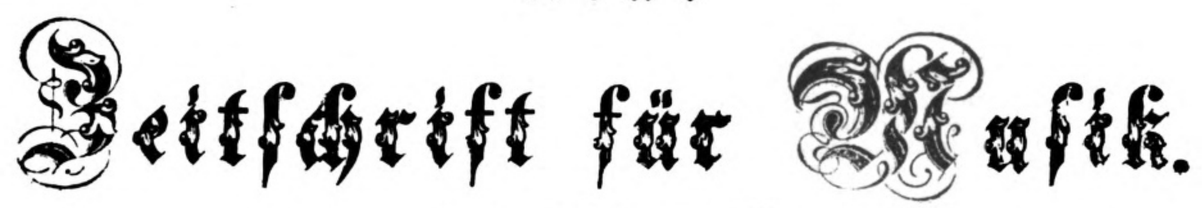
Werden besprochen.

Kirchenmusik.

W. N. Ceulen, O Salutaris Hostia, für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel. Haag, Weygand u. Beuster. 1 Fr. 25 Cts.

Wird besprochen.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 4.** Den 11. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

Es ist nicht zu leugnen, daß mit den geschärften Gesetzen unseres Theaterinstituts ein geregelterer Geschäftsgang eingetreten ist, und mit den wieder voll gewordenen Gagen sich auch die revolutionären Gemüther beruhigt haben. Mühling versteht die Bühnenverwaltung aus dem Fundament, und Meck, der früher aus Conflicten mit seinen Herren Collegen nicht mehr herauskam, und nach ihrem Tode die ganze Summe von Fatalitäten ungetheilt einnehmen mußte, hat nun wieder Gelegenheit, mit ungestörter Muße sich dem Lustspiele zuzuwenden, und das Publikum mit seiner pikanten und doch so natürlichen Komik zu ergötzen. Es steht also zu erwarten, daß die segensreiche Himmelstochter Ordnung wieder bei uns einkehren und die edle Kunst nicht blos als Mittel, sondern als Zweck gehandhabt werde. Allein bis zu diesem Höhepunkte ist noch ein dornenvoller Pfad, denn erstens ist unser Ensemble noch nicht complet, und das Personal steht sich noch zu fremd gegenüber, um ein in sich abgerundetes Ganzes, um ein vollständiges Tableau bilden zu können. Schindelmeißer, obgleich gewandt und thätig, kann, um neuen Werken den nöthigen Spielraum zu geben, deshalb von Repertoire-Opern nur oberflächliche Proben halten. Zweitens haben wir hier ein zerstreutes und blasirtes Publikum, das keine Rücksicht auf all' die Steine und Steinchen nimmt, die das rollende Rad des Fortschritts aufhalten. Das Publikum bringt keine Pietät mehr mit in's Theater, und betrachtet es mehr als Conversationssaal für Course und Politik. Es terrorisirt den Mangel und übersieht meistens die Vorzüge; es ist stets geneigter zum Zischen wie zum Applaus, und oft ist es gut, daß es gähnt, damit es nicht pfeifen kann.

Unter solchen Umständen ist es Aufgabe unserer Anstalt, das Publikum von neuem heranzubilden, es empfänglich zu machen für Solides und Schönes. Doch ich will ja keine Abhandlung schreiben über das Verhältniß zwischen Bühne und Publikum. Ich wollte dadurch nur andeuten, wie schwer es einer Verwaltung werden muß, ihre gute Absicht zu erreichen, indem es immer schwieriger wird, der Bühne gute alte Mitglieder zu erhalten, und gute neue zu acquiriren. Mühling kann in diesem Augenblick mit Karl VII. sagen: Kann ich Künstler aus der Erde stampfen? wächst mir eine Soubrette auf der flachen Hand?... Der Riß wird entworfen, alle Kräfte sind berechnet, das Repertoire ist gemacht: da rollt ein Sandkörnchen in die Speiche und die Maschine stockt. Das beste System scheitert an Zufälligkeiten. So würde unser Tableau complet sein, wären die Geschwister Marpurg und Fräulein Jacques eingeschlagen, unsere beliebte Oswald nicht verschwunden, und Mad. Lutz, kaum wieder engagirt, nicht unpäßlich geworden. Dazu ist unsere Prima Donna Mad. Behrend-Brand ihrer Entbindung nahe, und Fräul. Fehr spricht in ihren Partien nicht mehr an. Zum Glück hatte die

Direction ihren Vortheil so weit im Auge, unsere Capitain = Anschütz wieder zu gewinnen. Doch kann diese Frau, obgleich ihr Erscheinen jedesmal neue Anziehungskraft hat, nicht die fehlenden Fächer ersetzen.

Mit unserem männlichen Personale sind wir glücklicher, da außer unseren stabilen Sängern die Oper in dem Baritonisten Clement und dem Komiker Meinhold einen glücklichen Zuwachs erhalten hat. Jedenfalls aber steckt die Direction in der Klemme, da sie weder in einer glänzenden Opernvarstellung dem Publikum etwas Musterhaftes bieten, noch auf die künstlerische Würde des Instituts einwirken kann. Das muß der Zukunft überlassen bleiben.

Trotzdem aber that man doch das Mögliche. Man gab eine Menge Opern hinter einander (denn es wird jeden Tag gespielt), man renovirte „des Adlers Horst", gab den „Don Juan" mit Recitativen, und setzte „das Käthchen von Heilbronn" von Lux (mit Buch von Fried. Wieck), und Shakespeare's „Sommernachtstraum" mit der Mendelssohn'schen Musik neu in Scene. Obgleich sich in der Lux'schen Musik ein hoffnungsvolles Talent ausspricht, obgleich Studium und dramatisches Element darin herrschen, so fehlt dem jungen Manne doch noch die Erfahrung des Gesanges und der Instrumentirung. Wohl ist auch das Buch zu streng nach dem Kleist'schen Drama gehalten, und an der scenischen Ausstattung Vieles zu tadeln gewesen. Die größte Schuld des Mißfallens einer neuen deutschen Oper trägt aber hier das Todtschlagen derselben schon nach der Correctionsprobe. Jede neue Oper ist eine geborne Feindin des hiesigen Orchesters, und es wird kein Gesetz diesem Krebsschaden imponiren können. Kurz, unser Käthchen von Heilbronn erlebte, trotz der Steigerung im musikalischen Werthe, trotz der vortrefflichen Melodram = Scene unter dem Hollunderstrauch, der originellen, fast Marcell'schen Haltung des Gottschalk, trotz der brillanten Chöre, und der innigen Darstellung unserer Anschütz als Käthchen, nur zwei Darstellungen, und wird schwerlich die dritte erleben. Im Ganzen hat dieses Werk viel geistige Erfindung, und gehört durchaus nicht zu den Opern der Neuzeit, die entweder mit Nichts prunken, oder sich an steife Formen halten.

C. G.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

(Schluß.)

Zweites bis viertes Concert des Musikvereins Euterpe.

In den Concerten des Musikvereins Euterpe hörten wir folgende Symphonien: im zweiten Concert, in C=Moll von N. W. Gade, im dritten die Militair-Symphonie von Haydn, im vierten von R. Schumann, B=Dur. Der Aufführung der erstgenannten war ich beizuwohnen verhindert; die zweite und dritte wurden lobenswerth executirt, was Anerkennung verdient, da die letztgenannte für jedes Orchester eine schwierige Aufgabe ist; insbesondere gelang der erste Satz; der dritte und vierte Satz befriedigten weniger. Eben so muß es rühmlich anerkannt werden, daß die Euterpe uns zuerst in dieser Saison ein größeres Werk von Schumann vorführte. Ouvertüren kamen zur Aufführung: die zu Egmont, A=Dur Op. 7 von J. Rietz, und eine neue zu der Oper „die Königin von Castilien" von J. Netzer, endlich Ouvertüre (mit Duett und Chor) aus „Ferdinand Cortez". Netzer's Composition zeigt sein Streben, sich aus der Oberflächlichkeit seiner früheren Richtung herauszuarbeiten, ohne daß dies Streben bis jetzt mit einem besonders glücklichen Erfolg gekrönt wäre. Es mangelt dem Werke vor Allem an wirklich bedeutsamen Inhalt. Solisten und Solistinnen producirten sich: im zweiten Concert Frl. Marie Wieck mit dem Concert von Pixis, und Notturno und Walzern von Chopin. Sie fand verdienten Beifall. Frl. Haubold, welche in demselben Concert eine Arie von Donizetti und Lieder von Schubert und Netzer sang, zeigte gute Stimmmittel, aber Unsicherheit der Intonation. Im dritten Concert sang Frl. C. Mayer „Ach ich fühl's" aus der Zauberflöte und eine Arie aus dem Zweikampf von Herold mit obligater Violine, vorgetragen von Hrn. v. Wasielewski. Der Violoncellist Hr. Grabau producirte sich in dem Adagio aus dem zweiten Concert von Romberg und Variationen von Franchomme. Er fand diesmal weniger Beifall, als sonst, was hauptsächlich in den gewählten Compositionen lag. Ein isolirtes Adagio pflegt nur in seltenen Fällen besondere Wirkung zu machen; die Variationen aber wurden beeinträchtigt durch die ausschließliche Begleitung von Streichinstrumenten, die, noch dazu bei mangelhafter Execution, das Soloinstrument nicht wirksam genug hervortreten ließen. Im vierten Concert sangen die HH. Wiedemann und Behr das Duett „O Mathilde" aus Tell, und Hr. Landgraf blies ein Concertino für Clarinette von M. v. Weber; die Vorträge waren gelungen, und wurden sehr beifällig

aufgenommen. Frl. Fritsche, eine frühere Schülerin des Conservatoriums, trat mit der Arie aus Figaro: „Und Susanne kommt nicht" zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Sie zeigte gute Stimmmittel, guten Vortrag, der nur durch Aengstlichkeit etwas beeinträchtigt war, und wurde sehr beifällig aufgenommen.

Noch will ich einer Kleinigkeit gedenken. In den gedruckten Concertprogrammen des Vereins ist eine gewisse Inconsequenz bemerkbar: so fehlt z. B. bei Frl. Haubold der Vorname, während er bei Frl. Wieck genannt ist. Statt Niels W. Gade, wie er sich selbst schreibt, heißt es Niels Gade; ein anderes Mal Jos. Haydn und dann wieder J. Rietz; bei den Vorträgen des Hrn. Grabau waren beide unter einer Nummer zusammen genannt, während sie durch ein Gesangsstück getrennt waren; statt L. oder Ludwig van Beethoven hieß es: Louis v. B., u. dergl. mehr. Es bedarf wohl nur der Erwähnung, um diese Kleinigkeiten, welche bei der Ansicht des Concertzettels einen günstigen Eindruck nicht machen, beseitigt zu sehen.

F. B.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Dieselbe fand am 21sten Decbr. Statt. Das Programm bot Interessantes. Der hervorragendsten Leistungen zuerst zu gedenken, so sind folgende Nummern desselben voranzustellen: Sonate für Pianoforte und Violine, componirt von Ludwig Normann aus Stockholm, gespielt von dem Componisten (Pianoforte) und Anton Metzler aus Zwickau; Concertstück von Weber, gespielt von Georg Mertel aus Sonnenfeld; „die Frau von Temin", aus den morgenländischen Sagen und Geschichten von Rückert, gesprochen von Pauline Thümmel aus Zwickau. Die Sonate, deren Ausführung namentlich von Seiten des Violinspielers zu rühmen, zeugte von schöpferischer Kraft, überhaupt vom Beruf des Verfassers, und erregt die besten Hoffnungen für dessen künftiges Wirken; den meisten künstlerischen Gehalt hatte der erste Satz; unstatthaft waren die Accorde, welche der Verf. zur Verbindung der einzelnen Sätze zum Besten gab. Der Vortrag des Weber'schen Concertstückes war geistig belebt und reichte in dieser Beziehung weit über die Sphäre des Schülerhaften hinaus; in Bezug auf die Technik zeigte sich der Spieler im Allgemeinen sicher und fertig; was Sauberkeit, feine Abrundung des Spieles und Tonerzeugung anlangt, so blieb hierin noch zumeist zu wünschen übrig. Der Vortrag von Frl. Thümmel, gehoben durch ein gutes Organ, fesselte durch lebendige Darstellung; ein erfreuliches Talent machte sich in demselben geltend. — An diese Leistungen reihen sich zunächst die der beiden Violinspieler Emil Bähr aus Leipzig und Nicodem Birnacki aus Tarnopol in Galizien. Ersterer spielte Adagio und Rondo von de Beriot mit Eleganz, biegsamem Ton und recht anerkennenswerther Fertigkeit; die Intonation war öfters zu hoch. Letzterer entwickelte in einem Concertino von David ebenfalls gute Fertigkeit und gegen früher ein besseres Streben nach künstlerischer Reife. — Die Gesangsvorträge waren: Arie aus „Davide penitente" von Mozart, durch Ida Mohr aus Amsterdam, Arie aus „Figaro" durch Ida Buck aus Eutin, und Arie der Königin der Nacht durch H. v. Bastineller aus Münster. Das meiste musikalische Verständniß bewährte Frl. Mohr; die Leistung derselben war weniger gelungen, wahrscheinlich in Folge vorhergegangenen Unwohlseins; die Stimme klang schwach und füllte keineswegs die Räume. Frl. Buck sang im Ganzen lobenswerth; ihre Stimme hat viel Metall und sinnlichen Wohlklang; der Tonansatz war mangelhaft. Frl. v. Bastineller beherrschte die Schwierigkeiten der Arie: „O zittre nicht, mein lieber Sohn" nicht völlig, das hohe b.d.f am Schluß gelang jedoch sehr gut; anzuerkennen ist namentlich die deutliche Aussprache des Textes. — Außerdem kamen zwei Sätze für Streichquartett, componirt von Eduard Guth aus Zunsweier, gespielt von Biernacki, Hugo Wendler aus Lissa, Guth und Grenser, und zum Schluß „Hommage à Haendel" von Moscheles, gespielt von Lina Gleim aus Kreutznach und Lisinka Günther aus Bernburg, zur Ausführung. Im Spiele der mit Geschick gearbeiteten Quartettsätze machten sich einige kratzige Einsätze bemerkbar, die auf Energie zu deuten hatten. „Hommage à Haendel" ging gut.

Im Ganzen stellte sich das Resultat als ein günstiges heraus. An gutem Willen und Eifer der Vortragenden fehlte es nirgends. Der Eindruck der Prüfung im Allgemeinen war nur erfreulich.

A. D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Concertmeister **Ruderśdorf** giebt in Breslau Quartett-Matinéen.

Fräul. **Grisi** wird im Monat Januar einen Cyklus von sieben Gastrollen in Berlin geben. Es wird dazu das für sie componirte Ballet: „Le diable à quatre", Musik von Adam, einstudirt.

Neue Opern. In der großen Oper zu Paris wurde eine neue Oper von **Clapisson** „die Verrückte" aufgeführt. Der Text ist von Scribe.

In Berlin wurde eine neue Oper von **Richard Würst** „der Rothmantel", nach einem Mährchen von Musäus, aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hofkapellmstr. **Franz Lachner** in München hat vom Könige von Baiern das Ritterkreuz des Verdienstordens vom heiligen Michael erhalten.

Todesfälle. In Wien starb der Tenorist **Kelchner** aus Frankfurt a. M.

Vermischtes.

Die **Allgemeine musikalische Zeitung** hat mit der Schlußnummer des vergangenen Jahres zu erscheinen aufgehört. In einigen an die Leser gerichteten Worten sagt die Verlagshandlung derselben u. A.: „In so weiten Kreisen gegenwärtig die Theilnahme an der Musik, die Fertigkeit in musikalischen Leistungen, die Zuversicht in der Beurtheilung derselben auch verbreitet ist, so wird doch Jeder zugeben, daß die Kraft und Fülle der Productivität keineswegs in gleichem Maße zugenommen haben, und daß Theilnahme wie Productivität sich nach allen Seiten hin zersplittern und zerstreuen. In diesem Strudel ist kein Platz für eine allgemeine musikalische Zeitung mehr; den verschiedenartigen Bedürfnissen zu genügen, sind sowohl Localblätter als Zeitschriften für Geschichte und Wissenschaft der Musik geeignet. Vergebens werden die besten Kräfte angestrengt, um zu erzwingen, was die Zeit als ihren Bedürfnissen nicht angemessen verschmäht, und wenn wir jetzt dieser Mahnung folgen, so werden die Kunstfreunde, welche — wir hoffen es — das gewohnte Blatt ungern vermissen, unsere Gesinnung nicht verkennen.

Leipzig, am 28. December 1848.

Breitkopf u. Härtel."

In Leipzig tritt eine „**Mendelssohns-Stiftung**" in's Leben, deren officielle Eröffnung kommenden 3ten Februar erfolgen soll. Ausführlicheres darüber nächste Woche.

Für Montag den 8ten Januar d. J. hat Frau **Clara Schumann** Concert in Leipzig angekündigt.

Die „Musikalische Gesellschaft" in **Riga** hat beschlossen, um alle bis jetzt getheilt gewesenen Gesangkräfte für die Aufführung größerer Musikwerke möglichst zu concentriren, einen „Gesangverein" zu gründen, und die Leitung desselben dem städtischen Musikdirector F. Löbmann anvertraut. Eine Anzahl Mitglieder hat sich bereits gemeldet, und der Verein ist in's Leben getreten.

Dresden. Am 28sten Dec. fand die zweite musikalische Soirée von Frau Clara Schumann und Franz Schubert im Saale des Hôtel de Saxe Statt. Es kamen folgende Stücke zur Aufführung: Trio für Violine, Viola und Violoncell (von wem? Beethoven wahrscheinlich), vorgetragen von Franz Schubert, Dominik und Friedrich Schubert; „Erstarrung", „Rastlose Liebe", Lieder von Franz Schubert, vorgetragen von Frau Schröder-Devrient; Quintetto für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell von Robert Schumann, vorgetragen von Frau Clara Schumann, Franz Schubert, Uhlig, Dominik und Friedrich Schubert; zwei schottische Lieder von C. M. v. Weber mit Begleitung des Piano, Flöte (Hr. Fürstenau d. A.), Violine und Violoncell, vorgetragen von Frau Schröder-Devrient; Variations serieuses für Pianoforte von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Frau Clara Schumann.

In **Münster** entscheiden die Landstände über das Fortbestehen des Detmolder Theaters unter Herrn Pichler's Direction. Fällt die Entscheidung für Letzteren nicht günstig aus, so wird die Gesellschaft Ende Februar aufgelöst.

Die Wintersaison des Stadttheaters in **Mainz** wurde mit „Lucia di Lammermoor" eröffnet.

Die Verhältnisse des Theaters in **Potsdam** scheinen sich noch nicht zum Bessern gestalten zu wollen, man spielt noch immer auf Theilung.

In **Dresden** wurde neulich „Ferdinand Cortez" von Spontini gegeben.

Das größte Theater in **Madrid**, der Circo, wurde am 19ten Nov. mit „Eleonore" von Mercadante eröffnet.

Die Sängerin **Frau v. Bautier** hat die Bremer Bühne wieder verlassen.

Der seit zwanzig Jahren in **Wien** bestandene „Musikverein" hat am 28sten Nov. seine letzte Versammlung gehalten. Es wurde darin beschlossen, das Conservatorium, das man nicht ferner aus Privatmitteln zu erhalten wisse, aufzugeben, jedoch die Staatsverwaltung aufzufordern, das Institut den übrigen auf Kosten des Staates erhaltenen Bildungsanstalten anzureihen.

In Dresden, sagt das Gerücht, soll der Baritonist **d'Alle Aste** engagirt werden.

Frl. **Zerr**, welcher bekanntlich ihre Wohnung bei den Ereignissen in Wien in Flammen aufging, war von dem großen Schreck krank geworden, und ist kürzlich wieder zum ersten Male auf dem Operntheater am Kärnthnerthore aufgetreten.

In **Königsberg** wurde neu einstudirt gegeben: „Aschenbrödel" von Nicolo Isouard; die Oper hatte sich großen Beifalls zu erfreuen.

Chopin soll an einer schweren Krankheit darniederliegen, man zweifelt an seinem Aufkommen.

Die am 28sten November 1848 verstorbene **Herzogin Amalie** von Sachsen-Altenburg, geborne Prinzessin von Würtemberg, war eine innige und vertraute Verehrerin der Musik, welche mit tiefem Gefühl sang, und mit großer Liebe die Compositionen unserer besten Claviermeister spielte.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 5.** Den 15. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Wilhelm Taubert, Op. 74. Nr. 1. „Ich muß nun einmal singen". Lied mit Begl. des Pfte., dem Fräul. Jenny Lind zugeeignet. — Berlin, J. Trautwein (Guttentag). Pr. 15 Sgr.

Ein recht herziges Liedchen, das mit seiner Naivität, mit seiner hüpfenden Fröhlichkeit die Wirkung nicht verfehlen wird. Berechnet ist es zunächst für die genannte Sängerin, weshalb auch der Schluß jedes Verses die Virtuosität in Anspruch nimmt. Uebrigens ist die Nachahmung des Nachtigallenschlages gut getroffen.

Graben-Hoffmann, Op. 8. Die Prinzessin Ilse. Lied von H. Heine, mit Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 12½ Sgr.

Der Componist befindet sich noch auf dilettantischem Standpunkte. Von einem künstlerischen Etwas ist nicht die Rede. Glaubt er vielleicht, daß mit einer überschwenglich-sein-sollenden Salonmelodie, mit einem cresc. und unmittelbar darauf *pp* rit. (Siehe S. 4, Syst. 4, T. 3), mit einer etwas variirenden Begleitung der Geist des Gedichts erfaßt und wiedergegeben ist? — was doch der Fall sein muß, sonst würde er es nicht der Oeffentlichkeit übergeben haben, — so trifft ihn eben der Vorwurf dilettantischer Macherei. Ein Heine'sches Gedicht will etwas mehr; von jener nebelhaften Romantik ist keine Spur aufzufinden. Ich möchte es fast philisterhaft nennen. Die Melodie, die ihren Ursprung Anderem, oft Gehörtem, verdankt, geht durch alle Verse, so daß also schwerfällig Capirenden zum leichteren Verständniß oftmals die Sache vorgekaut wird, was gewiß dankende Anerkennung findet.

Graben-Hoffmann, Op. 9. Helgolander Lieder von Hoffmann von Fallersleben, Erste Abtheil.: 6 Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.

Wenn gleich auch diese Gesänge keineswegs höheren Forderungen genügen, so läßt sich doch auf Talent und Geschicklichkeit aus ihnen schließen. Die Empfindungssphäre des Componisten ist noch keine selbstständige; das Gefühl erscheint als ein fremdes, anempfundenes, gemachtes, und zwar aus einem Kreise entnommen, der nicht empfehlungswerth ist für aufstrebende Componisten. Allenthalben drängt sich die Sucht nach Effecten, wie sie die gedanken- und gefühllose Menge gern hört, allzusehr hervor; der Liedgesang wird aus seinem lyrischen Schwerpunkte gerissen und mit einem falschen, theatralischen Pathos geschwängert. Alle diese Fehler scheinen aus dem Streben hervorzugehen, Eingang beim Publikum zu finden. Der Componist aber, der wahren Beruf in sich fühlt, verschmäht dieses Mittel, weil es ihn, jemehr er demselben huldigt, um so weiter von dem Ziele abführt. Daß der Componist Talent hat, geht aus Nr. 2 hervor, welches im ersten und dritten Verse

eine gesunde, innige und schmucklose Melodie enthält, und zwar ziemlich ohne Textwiederholung, die in allen übrigen zum Ekel uns aufgetischt wird. Im zweiten Verse erscheint aber wieder gegen den Schluß hin Manierirtheit, ich möchte sagen Ziererei. Nr. 3 scheint noch eine andere Auffassung zuzulassen; die des Componisten ist doch etwas zu sehr Lannerisch-Polka-hüpfend. Noch ein Wort über Nr. 5, das die Bemerkung enthält: „von der königl. preuß. Hofopernsängerin, Fräul. Marx, mit großem Beifall in einem Concert gesungen. „Mag dies vom Componisten oder von der Verlagshandlung ausgegangen sein, jedenfalls ist es sehr unpassend. Ob dieser Gesang dem Frl. Marx oder dem Berliner Publikum gefallen, wird dem Unbefangenen ganz gleichgültig sein. Ist das Lied gut, so empfiehlt es sich selbst; ist es nicht gut, so empfiehlt das lange noch nicht, wenn die eine oder die andere berühmte Sängerin es gesungen. Ist doch der Bildungszustand unserer Sänger und Sängerinnen in der Regel von der Art, daß sie mehr als Dilettanten betrachtet werden müssen. Den Künstler wie die Künstlerin bildet erst eine durch und durch gehende musikalische und ästhetische Ausbildung. Es ist dies ohne allen Seitenhieb gesagt; die Wahrheit der Worte aber findet sich täglich bestätigt. An dem genannten Liede ist aber zweierlei zu tadeln: erstlich ist es kein Lied, sondern eine theatralische Effectcomposition; zweitens ist die Empfindung darin nach Art der Meyerbeer'schen „Gnade, Gnade" ein unpsychologisches, krankhaftes Gebilde, entstanden durch eine künstlich erregte Gefühlsaufstachelung. Es mag dies Manchem so ergehen, und hinterdrein bildet er sich ein, seine eigene Empfindung ausgesprochen zu haben. Die Ueberschriften der Lieder: Bertha, Marie &c. sind eine individuelle, werthlose Spielerei des Componisten.

G. Goltermann, Op. 4. Die drei Gesellen, Ballade von Fr. Rückert. — Hannover, Bachmann. Pr. 7 gGr.

Der musikalische Werth dieser Ballade ist sehr gering, sie muß mehr als ein Versuch betrachtet werden. Giebt auch die Dichtung selbst wenig begeisternden Stoff, so zeugt doch das, was der Componist giebt, zu sehr noch von der geringen Schaffungs- und Gestaltungsfähigkeit. Man bemerkt häufig da, wo die geistige Kraft sich bethätigen sollte, hohlen Bombast und leere Malerei. Die Schlußstelle, F-Dur, in den ersten sieben Tacten ist charakteristisch und gut erfunden. Es ist dies auch die einzige Stelle darin, die musikalisch befriedigt, die darauf folgenden Tacte vernichten den Eindruck wieder, namentlich da dieselben Worte in viel matterer Färbung erscheinen.

F. X. Chwatal, 8tes Werk, 1tes Heft. Kinderlieder für Schule und Haus, in Musik gesetzt mit willkührl. Begleitung des Pianof. — Magdeburg, Heinrichshofen, 1848. Pr. 10 Sgr.

Diese Lieder sind sehr zu empfehlen. Das was der Herausgeber beabsichtigte und im Vorworte ausgesprochen hat, scheint er mir vollständig erreicht zu haben. Die Liedchen sind dem kindlichen Fassungsvermögen entsprechend und gewähren in ihren leicht verständlichen und behaltbaren Melodien mannichfachen, die Gefühlswelt des kindlichen Gemüthes weckenden und belebenden Stoff.

A. G. Ritter, Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran. Lief. 1. Band 1. Nr. 1 bis 10. — Magdeburg, Heinrichshofen, 1848. Pr. 1⅙ Thlr.

Diese Lieferung enthält drei Arien von Händel (aus Judas Maccabäus, Israel in Aegypten, und Samson), zwei von Bach, eine von Gluck (aus Orpheus und Eurydice), eine von Pergolese (aus Stabat mater), eine von Rolle (der Tod Abels), eine von Mühling (aus dem Oratorium „David"). Außerdem sind durch ein Mißverständniß der Verlagshandlung einige Lieder (für eine Singstimme mit Pfte.) vom Herausgeber mit abgedruckt, was hiermit zur Entschuldigung desselben angeführt wird. Das Unternehmen ist ein sehr verdienstliches und dankenswerthes, die Auswahl vortrefflich. Sie bietet nur Classisches. Der Sinn und das Streben des Verfassers bürgt dafür, daß auch in weiteren Lieferungen dieselbe Richtung bewahrt bleiben wird. Es ist zu wünschen, daß diese Gesänge einer weiten Verbreitung sich erfreuen, damit der Sinn für das Hohe und Schöne, was unsere älteren Meisterwerke enthalten, empfänglich gemacht werde und fähig, ein ganzes derartiges Werk mit dem richtigen Verstande aufzufassen und mit Seele demselben sich hinzugeben. Leider bestätigt sich täglich nur zu sehr die Erfahrung, daß in solchen Kreisen, wo man Musik treibt und für musikalische Genüsse empfänglich gelten will, gerade dasjenige mit einer gewissen Scheu gemieden wird, was eine belebtere und tiefer eingehende Geistesthätigkeit beansprucht, selbst von solchen, die für Musik ursprünglich im bevorzugteren Grade genaturet sind. Der Grund liegt in der schlechten Richtung, die ihnen theils von nur oberflächlichen, handlangerischen Musikern, theils von den Schmachtlappereien, namentlich

im Gesangsfache, beigebracht worden. Diese seichte Richtung zu verbannen, dieses geistesbankerotte Siechthum einer bald verzärtelten, bald roh sich äußernden Empfindungsweise zu einem gesunden, kraft- und lebensvollen Zustande zurückzuführen, muß das Bestreben aller derer sein, denen die Verbreitung unserer Kunst eine heilige Pflicht des Lebens ist. Es ist in neuerer Zeit viel gethan worden, die älteren Werke an's Licht zu ziehen und zugänglich zu machen; noch fehlt aber die Hauptsache, der offene Sinn dafür, die Empfänglichkeit in der Allgemeinheit. Mögen diejenigen, die bisher der Oberflächlichkeit, Seichtheit und Liederlichkeit der Gesinnung Vorschub leisteten durch Verbreitung des Schlechten und Elenden, bald zur Besinnung kommen und den Weg betreten, den die Vertreter wahrer Kunst bereits angebahnt haben. — Zu bemerken ist noch, daß diese Gesänge auch einzeln zu haben sind zu den Preisen von 2½, 5 und 7½ Sgr.

Eduard Krüger, Acht harmlose Lieder für Ungelehrte, mit willkührlicher Clavierbegl. — Minden, W. Filzmer u. Comp., Leipzig, R. Friese, 1848. Pr. 7½ Sgr.

Der Titel klingt wie eine Demonstration, obwohl ich weit entfernt bin ihn dafür zu halten. Er entspricht dem eigenthümlichen Wesen Krüger's, wie wir es aus seinen mannichfachen schätzbaren Kritiken hier und da kennen gelernt haben. Die Lieder sind im Volkstone gehalten, ganz einfach und ungeschminkt. Das Wesen derselben zeugt von fruchtbringendem Studium des Verfassers auf dem Gebiete des Volksliedes. Die Weisen sind gesund und frisch, dem Texte entsprechend, wenn auch schlagend Neues, ein genialer Griff, sich weniger bemerken läßt. Hervorzuheben dürften sein Nr. 1. „Lied von Walter von der Vogelweide", das in seiner sinnigen Einfachheit den richtigen Ton trifft. Die Fermate, Syst. 3 letzter Tact, ist ein guter Griff; demnächst Nr. 3, Lied von Heine, „Schöne Wiege meiner Leiden", das mit seiner sanften Klage den stillen, ergebenen Schmerz in schöner Darstellung schildert; Nr. 5. „Blumengruß" von Göthe, und Nr. 6. „Lebe wohl, mein Lieb!" von L. Uhland. Lobend ist außerdem noch zu erwähnen die Vermeidung von Textwiederholungen. Dies den Widersachern zur gefälligen Beachtung. Der Verleger hat die Jahreszahl beigedruckt, worin bereits Hr. Hofmeister in Leipzig im vorigen Jahre den Anfang gemacht hat (s. Riccius' „Waldweib").

Julius Wunderlich, Op. 34. Drei Lieder für eine Baßstimme, mit Begl. des Pfte. — Düsseldorf, Wilh. Bayrhofer. Pr. 15 Sgr.

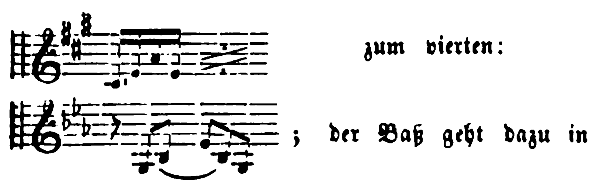
Nr. 1. „Venetianisches Ständchen", entbehrt nicht der fremdländischen Eigenthümlichkeit, wenn auch übrigens besonders Charakteristisches, außer guter Sangbarkeit und wohlberechneter Effecte, nicht hervortritt. Nr. 2. „Am Bache" (von wem?) ist ein oft dagewesenes Salonlied, das auf der breiten Heerstraße einer beliebten Sentimentalität einhergeht. Nr. 3. „Du fragst, ob ich dich liebe", ditto, ad modum Gumbertianum.

Hermann Schellenberg, Op. 6. Fünf Lieder für eine Altstimme, mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 15 Ngr.

Es weht in diesen Liedern ein schöner Geist, dem der Fortschritt der neuen Zeit nicht fern geblieben ist, wenn gleich eine ausgeprägte Eigenthümlichkeit noch nicht entschieden hervortritt. Die fremden Einflüsse machen sich mehr im Ganzen als in einzelnen Zügen bemerkbar. Die Auffassung zeugt von tieferem Erregtsein, von dem Streben, den poetischen Kern der Gedichte in dem entsprechenden musikalischen Ausdrucke wiederzugeben. Das gelungenste ist wohl Nr. 3, Bolkslied: „So viel Stern' am Himmel stehen", das so recht aus einem Gusse entstanden, die Wirkung nicht verfehlen wird. In den übrigen zeigt sich mehr oder weniger eine Art von Absicht, der frei aus der Brust quellende Zug mangelt, die Reflexion scheint an der Hervorbringung beantheiligt zu sein. In Nr. 2. „Alte Laute", erinnert der Schluß an den von Schumann in demselben Liede (Liederkreis von J. Kerner). Nr. 5. „Nähe des Geliebten" von Göthe, hat schönen Gesang und trifft den sanften, schwärmerischen Ausdruck. Textwiederholungen finden sich hin und wieder.

Aug. Kiel, Op. 22. Vier Gedichte, in Musik gesetzt für eine Singstimme. — Detmold, Meyer'sche Hofbuchhandlung. Pr. complet 10 Sgr. einzeln 3 Sgr.

Heda, kritischer Anzeiger! Warum läßt du diese Gabe deinem Schooße wieder entschlüpfen? Vernimm und merke auf! Die Begleitung zum ersten Liede ist: , zum zweiten: , zum dritten:



zum vierten: ; der Baß geht dazu in Vierteln. Es dürfte kaum in neuer Zeit etwas Schülerhafteres geschrieben worden sein als diese Lieder. Es ist eine anfängerische Dilettantenarbeit, die selbst ein Dilettant von leidlicher Bildung eher den Flammen als dem Drucke übergeben würde. Und auf dem Titel steht Op. 22! Gott bewahre mich da vor dem Op. 1 bis 21.

Julius Rietz, Op. 26. Zwölf Gesänge für eine Singstimme und Piano. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Heft I. Pr. 1 Thlr.

Diese Gesänge lassen den gebildeten Musiker deutlich erkennen. Edle Auffassung, liebevolle und warme Hingebung an den zu behandelnden Stoff, charakteristische Begleitung, mit fein nüancirter Färbung, sind ein sicheres Kriterium für die Güte derselben. Läßt sich hin und wieder Mendelssohn'scher Geist vernehmen, so ist dies gleichsam nur ein Winken aus weiter Ferne. Auch die Wahl der Gedichte zeigt, daß es dem Componisten darum zu thun gewesen, nur Künstlerisches zu bieten. Nr. 1. „Deinem Blick mich zu bequemen" von Göthe, und Nr. 2. „In dem Walde sprießt und grünt es" von Heine, werden von einem warmen, tiefer empfundenen Hauche getragen. In dem ersteren dürfte die Stelle S. 6, Syst. 1, Tact 4 bis zum a tempo als eine hochpoetische zu bezeichnen sein. Die folgenden: „Nacht" von Eichendorff, eine Folge von vier Liedern, entbehren nicht besonderer Eigenthümlichkeiten. Das erste: „Die Vöglein, die so fröhlich sangen", ist so recht in seinem innersten Kerne erfaßt und wiedergegeben. In dem zweiten: „Tritt nicht hinaus jetzt vor die Thür", glaubt Referent von seinem Standpunkte aus die öfteren Wiederholungen mit der pointirten Form des Gedichtes nicht vereinbaren zu können, obwohl die Auffassung desselben auf poetischem Grunde ruht. Desgleichen kommt auch in den beiden letzten dieser Folge die Eichendorff'sche Romantik mit ihrem stillen Zauber in anziehender Weise zur Anschauung. Das letzte in diesem Hefte: „Frühlingsgedränge" von Lenau, ist in seiner seligen Ueberschwenglichkeit ganz trefflich wiedergegeben. — Die Lieder seien der Beachtung empfohlen.

Emanuel Klitzsch.

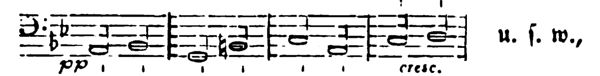
Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

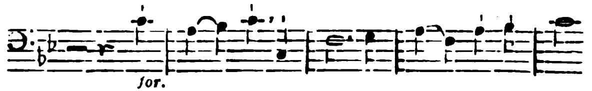
(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 4 (B-Dur).

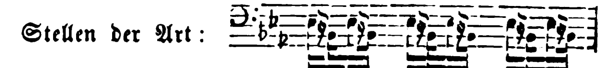
Bei dieser Symphonie ist weniger zu bemerken, da die Contrabaß-Partie darin nicht so schwer auszuführen ist. Im ersten Allegro berühre ich die Stelle, wo das Thema im Basse liegt; sie muß ohne Steifheit, mit freiem losen Bogen ausgeführt werden. Ferner das scharfe Accentuiren der in halben Noten fortschreitenden Stelle:



u. s. w., welche sich im zweiten Theile eine Quarte höher vorfindet. Bei ihr muß man den Bogen noch fester wie gewöhnlich halten, um den Tönen die scharfe Spitze geben zu können. Die Finger der linken Hand eisenfest auf die Saiten, damit Alles klingt und sauber hervortritt. — Ich mache ferner auf die Imitation



aufmerksam, bei welcher der Contrabassist, als selbstständiger Stimmenführer sich des Ausdrucks befleißigen muß, dessen ich im Eingang gedacht habe. Im Adagio sind zwei Momente zu berücksichtigen, nämlich die Staccatos in Zweiunddreißigtheilen und die Stellen der Art:



welche im forte und piano sehr häufig vorkommen. Erstere muß der Contrabassist, wie ich schon mehr erwähnte, mit der unteren Hälfte des Bogens ausführen; er muß gewissermaßen zwischen jeder Note eine Pause zu machen streben, und muß wohl darauf bedacht sein, daß die fest aufgesetzten Finger der linken Hand in vollkommenen Einklang mit den Bogenstrich gebracht werden. Bei den oft vorkommenden Stellen der anderen Art ist besonders zu empfehlen, daß der Ausführende seinen Bogen sehr fest hält, weil es ihm so leichter fällt, scharf zu spielen und die Pausen gehörig zu berücksichtigen. Im *pp* ist dies namentlich von Wichtigkeit, des leichten, unschwerfälligen Vortrags wegen. Auf die richtige Brechung des Staccatos am Schlusse habe ich schon im Anfang, bei

meinen allgemeinen Bemerkungen über die Beethoven'schen Symphonieen hingewiesen. In der Menuett spielen die Legatos eine bemerkenswerthe Rolle. Sie liegen meistens gut in den Fingern; nur die erste Stelle, welche sich später noch einmal wiederholt, ist schwieriger; ich setze sie hier hin:



Ich halte den angezeigten Fingersatz für zweckmäßiger, da man bei dem gewöhnlichen die Hand fünfmal versetzen muß, und dennoch wegen des Saitenwechsels die Gleichheit des Tones und die nöthige Ruhe des Bogens nicht erreicht. — Das letzte Allegro non troppo bietet nur eine Stelle von Schwierigkeit; es ist die Passage gegen den Schluß. Sie muß sehr deutlich und rein gebracht werden:



Ich mache dabei auf meine schon öfters gemachten Bemerkungen hinsichtlich des Staccatos aufmerksam.

Symphonie Nr. 5 (C-Moll).

Unter den Symphonieen von Beethoven ist die C-Moll Symphonie ohnstreitig der Glanzpunkt für den Contrabassisten, weil die Schwierigkeiten nicht unüberwindlich sind, und weil der Charakter des Instruments darin wahrhaft ausgebeutet und in dem herrlichsten Lichte präsentirt ist. Aber — aber! der Contrabassist muß, um mich eines gewöhnlichen Ausdrucks zu bedienen, nicht allein Haare auf dem Bogen, sondern auch Haare auf den Zähnen haben, d. h. er muß ein gemachter Künstler sein, um den Anforderungen vollkommen zu entsprechen, welche Beethoven an ihn macht. — Allegro con brio. Bei dieser weniger schwer auszuführenden Pièce der Symphonie muß das Thema, welches so oft in kräftiger und in spielender Art erscheint, stets mit Ausdruck und mit scharfem Bogen hervorgehoben werden. Dann erwähne ich noch einiger Partien in Viertelnoten, welche besonders abgesetzt und marquirt vorgetragen werden müssen, z. B.



welche Stelle auch im zweiten Theile des Allegros eine kleine Terz tiefer vorkommt; ganz besonders aber die Stelle:



ferner die Beobachtung aller Sforzatos.

Bei dem Andante con moto ist schon mehr zu bemerken. Zuerst einige Worte über das öfters darin vorkommende Pizzicato, dieses schöne Ausdrucksmittel, welches auf dem Contrabasse weit mehr effectuirt als auf den anderen Streichinstrumenten. (Ich sage dies wohl nicht ohne Grund, denn das scharfe Kneifen der kurzen, straff angespannten Violinsaiten, wie man es gar oft hören muß, macht wahrlich keinen Effect, der wohlthuend ist.) Die Finger der linken Hand müssen dabei sehr fest auf die Saiten gesetzt werden, damit diese frei vibriren können. Es ist ferner gut, wenn man sich gewöhnt, mit dem Zeig- und Mittelfinger (welche man indessen nur mit der Spitze benutzen darf) die Saiten anzuschlagen, weil diese Gewohnheit die Leichtigkeit unterstützt, wenn die Töne im Pizzicato schneller aufeinander folgen oder die Saiten wechseln. Auch in den vorkommenden Stellen des Andantes der C-Moll Symphonie ist daher diese Gewohnheit von Vortheil; z. B.

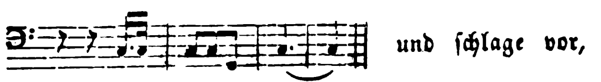


Dann die spätere Stelle:



Der Bogen wird bei dem Pizz. in die Lage gebracht, daß der kleine Finger in dem Frosche liegt und der Ringfinger auf die Stange zu liegen kommt. Diese beiden halten den Bogen, Zeig- und Mittelfinger aber können sich dann zur Hervorbringung des Pizz. frei

bewegen. — Die bald nach dem zuerst angezeigten Pizz. vorkommende Passage mit liegendem Bogen in Zweiunddreißigtheilen ist eine Imitation, welche frei, mit einfacher Begleitung der anderen Instrumente, in dem Basse liegt; sie muß daher gehörig hervortreten und der Contrabassist kann sein ganz besonderes Augenmerk auf sie richten und sie tüchtig studiren, denn sie ist nicht leicht, wenn sie mit consequenter Kraft vorgetragen werden soll. Sie liegt indessen, mit Ausnahme des drittletzten Tactes, gut in den Fingern. — Ich berühre kurz die mehrmals vorkommende Stelle im *ff*:



und schlage vor, sie ganz auf der E-Saite auszuführen, da sie dort am kräftigsten hervortritt. — Die folgenden Stellen:

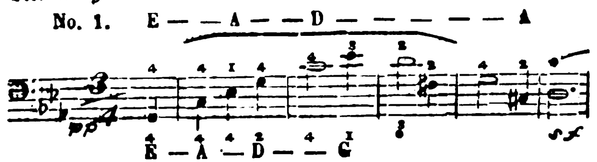


dürften wohl, wie ich's mit der Octave bezeichnet habe, am zweckmäßigsten zu verändern sein. Die letzte Stelle spiele ich nicht ohne Effect total eine Octave höher; freilich tritt dann die folgende, welche nur bis in's Es geht, nicht so hervor. — Die beiden hier folgenden Stellen, welche gegen den Schluß des Andante erscheinen:



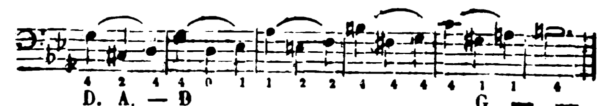
mit dem vorgeschriebenen Fingersatz.

Ich gehe nun zu dem Probierstein für den tüchtigen Contrabassisten, der Menuett, über. Sie beginnt mit einem vollkommenen Solo für den Baß, welches noch ein Mal in anderen Tönen erscheint, und mit sehr egalem Ton und Bogen vorgetragen werden muß:





Bei diesen Stellen springt nun die große Nothwendigkeit in die Augen, das Instrument in der von mir in dem zweiten Artikel vorgeschlagenen Art mit den Beinen fest zu halten, weil sonst an ein ruhiges, festes Legato, wo rechte und linke Hand frei und nach Gefallen wirken können, nicht gedacht werden kann. Eigentlich müßte nach meinen Grundsätzen der oben angezeigte Fingersatz angewendet werden, da aber bei der zweiten Stelle ohne Zweifel der Muth der Hohen-As-Berg-Ersteiger leicht sinken möchte, so habe ich den unteren beigefügt, der leichter ist, wobei aber der liegende Bogen nicht angewendet werden kann, und der Hohe-As-Berg immer ein schwer zu übersteigender Felsen bleibt, da die Saite gewechselt werden muß. Rasche fixe Versetzung der linken Hand ist sehr zu empfehlen; bei der Befolgung dieses Rathes ist auf einem sauber und nicht zu dick bezogenen Instrumente sogar die Ausführung des oberen Fingersatzes keine Unmöglichkeit. — Zu der folgenden Stelle ist wohl der angezeigte Fingersatz der zweckmäßigste:

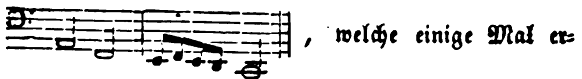


Nun kommt das Trio in C-Dur, das schon so viel in der Welt wegen seines kräftigen Charakters besprochen, gelobt, und das von der Contrabassisten-Welt gewiß vor Allem exercirt worden ist. Bei ihm muß sich der Ausführende von vornherein vornehmen, den Bogen mehr wie gewöhnlich in der Nähe des Steges zu führen, damit die Saiten nicht zu sehr vibriren, was einen bedeutenden Vortheil in Bezug auf die Deutlichkeit gewährt; auch dürfte bei ihm ein festeres, zusammengefaßteres Tempo (ohne daß es gerade langsamer wird) wohl an seinem Platze sein. Das Ganze bewegt sich in der gewöhnlichen Lage des

Instruments, und es ist keine eigentliche mechanische Schwierigkeit vorhanden. Die schwere Aufgabe liegt nur in der Kraftausdauer und der Deutlichkeit, namentlich in letzterer Beziehung bei der Stelle:



die wohl die schwierigste ist. Bei ihr ist ein besonderes Marquiren der Anfangsnoten in den einzelnen Tacten sehr zu empfehlen. — Bei der Stelle, wo später das Anfangsthema im Pizz. vorkommt, verweise ich auf meine Bemerkungen, welche ich bei dem Andante con moto machte. — In dem letzten Allegro, das sich der Menuett anschließt, ist gleich der Eintritt von einer solch' großartigen, erhabenen Wirkung, wie sie selten in der Musik vorkommt. Der Contrabassist muß durch Präcision in den punktirten Noten, durch besonders scharfes Marquiren der Stelle:



, welche einige Mal erscheint, und welche er natürlich ganz eine Octave höher spielt, das Seinige dazu beitragen. Diese Eintrittsstelle ist aber auch noch deshalb für den Contrabassisten von besonderer Wichtigkeit, weil ihm namentlich bei ihr die Pflicht obliegt, den Dirigenten kräftig hinsichtlich der schnellen Auffassung des Tempos zu unterstützen. Der Contrabassist kann und wird gewissermaßen hier der andere Director sein, wenn er seine Aufgabe versteht. — Bei den Passagen



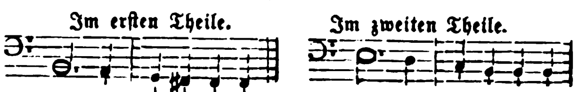
den angezeigten Fingersatz, um das öftere Versetzen der linken Hand zu vermeiden, was die Kraft schwächt und Steifheit in die Sache bringt. — Eine nicht leichte Aufgabe bilden die beiden folgenden Tacte:



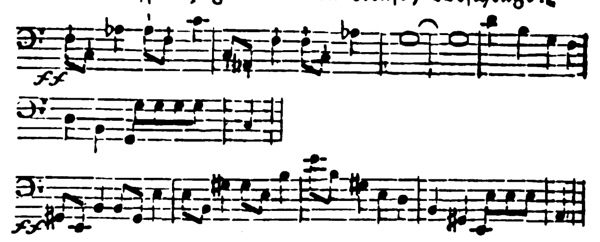
da sie beinahe frei im Basse liegen und deshalb besonders deutlich hervortreten sollen. Die Wendung des Bogens bei der ersten Stelle, wo mehrmals eine Saite übersprungen werden muß, und die tiefe Lage beeinträchtigt die Deutlichkeit sehr; darum spiele ich die erste Stelle auf folgende Weise:



, bin aber weit entfernt, dies gerade als Vorschrift hinzustellen, weil es nicht leicht ist, das hohe a als Flageolett mit der gehörigen Stärke hören zu lassen, und weil ich nichts zur Veränderung empfehlen will, was die Möglichkeit der Ausführung für sich hat; aber deutlicher und hervortretender wird sicher diese Stelle, wie ich sie eben hinsetzte, d. h. wenn sie gut und solid vorgetragen wird. — Auf die Kraftstellen:



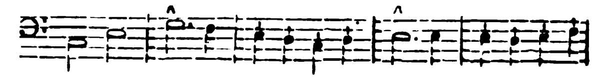
mache ich aufmerksam, weil hier der Contrabaß besonders wirken kann, und erwähne noch zweier Hauptstellen. Die erste ist die am Schlusse des ersten und Anfang des zweiten Theiles vorkommende Achtel-Passage, bei der ich eine kleine Vereinfachung in der hier folgenden Weise, zur Erhaltung der dabei besonders in Anspruch genommenen Kraft, vorschlage:



Die zweite Hauptstelle ist die folgende dem Basse zugetheilte Melodie im zweiten Theile:



Die letztere, welche just keine Schwierigkeit bietet, erwähne ich deshalb, weil vor ihr schon eine Baßpassage erscheint, welche die Kraft des Contrabassisten tüchtig ausbeutet. Darum Vorsicht und nicht zu leidenschaftlich gespielt, damit das Vermögen noch vorhanden ist, die angezeigte Melodie mit Nachdruck und breitem Bogen ausführen zu können. — Die C-Schläge zu Anfang des Presto muß der Contrabassist mit besonderer Wucht und Energie angeben; bei der Imitation:



 aber soll er alle Noten, namentlich aber die Viertel, mit schärfster Schärfe und Stärke spielen; er muß dabei und bis an's Ende eine Selbstständigkeit bekunden, welche ihn als die wahre Stütze des ganzen Orchesters charakterisirt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

F. Liszt, Transcriptionen für Pfte. Nr. 3. Mendelssohn's Wasserfahrt und Jäger-Abschied. Kistner. 20 Ngr.

Voll feiner, geistreicher Züge, durch die sich Liszt's Uebertragungen stets auszeichnen. Die vorliegende Nummer verdient besondere Empfehlung. Vergl. Krit. Anz., Band 29, S. 253.

J. N. Endter, Op. 3. Rondo pastorale. Luckhardt. ½ Thlr.

Erschien bereits vor länger als fünf Jahren, verdient jedoch deshalb nicht gänzlich vom Krit. Anz., dem das Rondo mitgetheilt worden, unterdrückt zu werden. Dasselbe ist schlicht und anspruchslos, und bekundet eben so das gute Streben, wie den Fleiß des Verf. Der Schluß im Zweivierteltact ist nicht geschmackvoll. Im Allgemeinen zeigt sich der Verf. nicht unbefähigt; wir wünschten wohl, neuere Werke von ihm zu Gesicht zu bekommen.

Marie Moody, Deux Etudes. Schlesinger. ½ Thlr.

Zwei unschädliche Stücke, ziemlich ansprechend und klingend.

A. Rudhart, Op. 1. Rêverie. München, Aibl. 15 Ngr.

Ein Erzeugniß der Unmündigkeit, gewidmet einer Frau Gräfin.

Besprochen sind:

J. M. H. Beltjens, Op. 10. La Jalousie. Esquisse caractéristique. Haag, Weygand u. Beuster. 1 Fr.

E. de Hartog, Op. 16. Barcarolle. Ebend. 1 Fr. 40 Cts.

— — —, Op. 17. La Fête des Gnômes. Impromptu fantastique. Ebend. 1 Fr. 40 Cts.

L. Böhner, Op. 130. Phantasie-Sonate (in F-Moll). Luckhardt. 20 Sgr.

F. Kühmstedt, Op. 19. Liebe und Eifersucht. Großer Walzer. Ebend. 12½ Sgr.

— — —, Op. 22. Ernst und Scherz. Adagio und Scherzo. Ebend. 17½ Sgr.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 6.** Den 18. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Cassel.

Herr Redacteur,

Bevor ich zu der Ihnen und Ihren geehrten Lesern versprochenen Charakteristik der hiesigen Musikzustände übergehe, lassen Sie mich mit einigen Worten des ersten Abonnementconcertes der gegenwärtigen Wintersaison gedenken, da nur eine möglichst zeitige Besprechung solcher Productionen von Interesse zu sein pflegt. Es liegt hierbei nicht in meiner Absicht, eine subjective kritische Ansicht geltend zu machen, sondern vielmehr, wie es immer mein Bestreben war, dem allgemeinen Urtheil der gebildeten Menge einen entsprechenden Ausdruck zu leihen, und hierbei mehr auf das Gelungene zu sehen, als auf das Fehlende und Verfehlte. Wie leicht ist es doch, das Mangelhafte, das wirklich Unschöne wahrzunehmen und mit einigen erborgten, gemeinüblichen Schlagwörtern an den Pranger zu stellen, und wie viel schwerer dagegen, das wahrhaft Gute, das Vollendete, das Geistreiche aus einem Kunstwerk herauszufinden und zu würdigen! Der Mensch ist immer mehr zum Tadeln geneigt, als zum Bewundern, und ich gestehe es, ich möchte hierin eine Ausnahme machen, weil ich das Gehässige des beliebten Kriticismus aus dem Grunde meines Herzens verabscheue. Ich bin nicht der Meinung, daß der Kritiker nur dazu da ist, das Fehlerhafte zu rügen und der Welt den gehabten Genuß zu verbittern; auch kann es unmöglich gebilligt werden, daß sich der Kritiker über jeden Künstler und über das ganze Publikum erhaben dünkt, und eine Alleinherrschaft bildet; der wahre gemäßigte Kritiker hat nur die Stellung der Objective, keineswegs der Opposition einzunehmen, und dem Künstler im Namen des Publikums zu sagen, welche Wirkung seine Production gehabt habe. Möchte diese Ansicht mich unparteiisch leiten, und möchten alle verehrten Leser zugleich hiernach das zu Sagende mit Wohlwollen aufnehmen.

Beethoven's Sinfonia eroica eröffnete diesmal das Reich der Töne. Die Darstellung dieses musikalischen Welthistorienbildes war nicht sorgfältig genug, um die verschiedenen Färbungen und Tinten der Seele entgegen zu führen; ich glaube diese Leistung des Orchesters nur eine Skizze oder höchstens eine Cartonzeichnung nennen zu dürfen. Entschiedene Fehler kamen wohl nicht vor, aber es fehlten die entschiedenen Schönheiten zur Hebung des Ganzen. Fräul. Emilie Walter sang eine große italienische Arie (vielleicht aus Belisar, wenn uns der Anschlagzettel nicht hintergangen hat) mit gewohnter rühmlicher Dramatik, jedoch mit etwas verletzender Schärfe. Sie bleibt immer eine großartige, seltene Erscheinung, deren Vorzüge leider selbst von Musikkennern nicht überall anerkannt werden. Der noch unlängst Ihnen gerühmte Violinvirtuos, Hr. Hilf, erfreute sodann das Publikum mit einem Concert seines Lehrers David, worin er seine Fertigkeit, Gediegenheit, und besonders seine naive, glückliche Erfassung der Composition geltend zu machen wußte. Mit Hrn. Schloß, dem ersten Tenor der hiesigen Oper, sang Frl. v. Soubiron aus Bremen das bekannte Duett aus Jes-

sonda. Der Ton ihrer Stimme besitzt eine seltene Bestimmtheit und Reinheit, auch Wohlklang, aber durchaus keine Fülle, keine Ausdehnung, keine Elasticität, ein jeder Ton ist gleich lang und gleich kurz, ich möchte sagen, ihre Stimme hat keinen Hintergrund. Wollen wir nun auch den Gesang betrachten, so muß ich demselben jeden höheren Ausdruck, jede Wärme, jede Steigerung absprechen, und ich hoffe nicht, daß sich diese junge Dame versucht finden läßt, auf die Bühne zu gehen. Auffallend war das von Spohr, welcher selbst dirigirte, so langsam genommene Tempo, und ich kann darin nur eine Schwerfälligkeit und Ungelenkigkeit jener Stimme vermuthen, welche ein solches Tempo erforderte. Hr. Schloß sang mit elegantem Ausdruck. — Im zweiten Theile trug Hr. J. J. Bott Mozart's großes Clavierconcert in C-Dur vor, ohne daß er jedoch seine Aufgabe zu lösen wußte. Mit besonderer Aufmerksamkeit und Vorliebe habe ich immer die Leistungen dieses talentvollen Künstlers beachtet, und ich bin allzugeneigt, jede Schönheit herauszuheben, allein Hr. Bott hat keinen Mozart gespielt, sondern einen modernen Kraftvirtuosen. Die vollendete Fertigkeit und Sicherheit dieses Künstlers, die Stärke seiner linken Hand, die Bravour seines Passagenspiels, dies Alles ist nichts Neues, wir Alle haben es längst an ihm bewundert, allein, genügen jene technischen Errungenschaften, um ein Concert von Mozart, von diesem seelenvollen Sänger, würdig vorzutragen. Mozart ist leicht für die Hände und sehr schwer für den Kopf. Hr. Bott hat die tiefen Gedanken Mozart's nicht wiederzugeben gewußt, oder wir müßten ungerecht sein, gegen Mozart, wie auch gegen ihn; für den zarten Schmelz der Uebergänge, für die naiven Wendungen und Figuren hörten wir nur vollklingendes, geräuschvolles Spiel. Hr. Bott hat jedenfalls die Fähigkeit, die Schönheiten Mozart's zu erkennen, aber er scheint es nicht erheblich gehalten zu haben, sie auch dem Zuhörer anschaulich zu machen; zudem war sein Anschlag viel zu stark auf dem ohnehin so kräftigen Flügel, indem er hierbei den großen Raum des Theaters überschätzt haben mochte. In neuerer Zeit hat es wohl nur Mendelssohn-Bartholdy verstanden, die Compositionen von Mozart in ihrem eigenthümlichen Charakter vollendet darzustellen. Hr. Schloß sang hierauf zwei Lieder recht angenehm, das eine von Lachner, das andere vom hiesigen Chordirector Fischer, und die HH. Meyer und C. Bänder, Orchestermitglieder, machten mit einer Concertante für zwei Clarinetten von J. Müller einen recht guten Schluß. Sie bliesen eben so gewandt als geschmackvoll, und ernteten reichen Beifall, wie auch alle vorgenannten Producenten, denn so wenig in der hiesigen Oper geklatscht wird, so unausbleiblich folgt die Acclamation der Hände einer jeden Concertpièce, was zum großen Theil in dem milden Zweck dieser Concerte, der Unterstützung der Musikerwittwen nämlich, zu suchen ist, und weshalb einem jeden Mitwirkenden nicht nur der Beifall, sondern zugleich der Dank ausgedrückt zu werden pflegt. —

Nunmehr gehe ich an das schwere Werk einer Schilderung der musikalischen Zustände von Cassel, und berichte Ihnen das Folgende.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

(Schluß.)

Wenn Hr. Schindelmeißer die coursiven Opern gleichsam in Bausch und Bogen dirigiren mußte, so hatte er doch in den genannten beiden Werken von Lux und Mendelssohn Gelegenheit sich als einen intelligenten und völlig selbstständigen Dirigenten zu zeigen. Namentlich heben wir die geistige Auffassung und feine Nüancirung der Mendelssohn'schen Musik hervor, wenn uns auch die Ouvertüre etwas zu übereilt schien, und wir wollen hoffen, daß er damit die Wolken zertheilt hat, die ihm bis jetzt die Aussicht getrübt haben, Guhr's Nachfolger zu sein. Für diejenigen Leser, welchen Schindelmeißer noch unbekannt ist, dürfte folgender biographischer Umriß von Interesse sein: Louis Schindelmeißer ist ein geborener Königsberger, und kann jetzt ein starker Dreißiger sein. Von seinen Jugendjahren ist mir nur bekannt geworden, daß er in Wohlleben erzogen, später dennoch mit großen Mühseligkeiten kämpfen mußte, bis er das Glück hatte sich im Jahr 1830 bis zu der Höhe eines Clarinettisten bei der königl. Hofkapelle in Berlin aufzuschwingen. Wahrscheinlich gehörte Sch. zu denjenigen Naturen, die allen Prädestinationen zum Trotz der verführerischen Fahne Euterpens folgen müssen, oder (eine nicht minder öftere, aber weniger glückliche Erscheinung) er wurde durch Verhältnisse gezwungen die Kunst des Vergnügens zum Erwerbzweig zu machen. Sei dem wie ihm wolle, des jungen Mannes Kunstenthusiasmus konnte kein Fatum niederdrücken, und „durch Rauhes zu den Sternen strebend" verband er mit musikalischer Durchbildung auch die, bei den meisten Fachmusikern so oft vernachlässigten Humaniora. Das Amt eines Correpetitor wurde vacant, und Sch. übernahm dasselbe um so lieber, da es ihm die Mittel darbot, sich für seine Kapellmeister-Carrière

— der Zenith seiner Bestrebungen — vorzubereiten. Aber die eigentliche Praxis kann nur da erworben werden, wo die Muse nie feiert, und mit Winkelmaaß und Schaufel zugleich an die Arbeit gehen muß, d. h. bei der Bühne. Diese Praxis hatte der junge Adspirant volle Gelegenheit sich bei den Theatern zu Salzburg, Inspruk und Grätz zu erwerben, wo er den Tactirstock schwang, und im Gewirre der täglichen Sorgen und des Wirkens recht in seinem Elemente war. Daß Sch. inmitten so verführerischer Gelegenheit nicht versäumte den Pegasus zu besteigen, ist natürlich. Seine erste Oper: „die zehn glücklichen Tage" wurde gegeben, aber verwandelte sich in einen unglücklichen Abend, was den ehrgeizigen Componisten vielleicht bewogen haben mochte, Grätz wieder zu verlassen. Ein Jahr am Josephstädter Theater in Wien engagirt, reiste er nach Pesth, wo sein Wanderleben ein Ziel fand, denn hier verweilte er zehn volle Jahre, und legte von seinen gesammelten Erfahrungen ehrenvolle Zeugnisse ab. Hinter einander entstanden nun die Opern: „die Marquise von Brinvilliers", „Malvina", „Szapary" und „der Rächer". Erhielten die beiden ersten Opern nur einen Succès d'estime, so brachen sich die beiden letzteren jedoch eine glänzende Bahn, und Sch. hätte sich vielleicht auf dem Gipfel seiner Wünsche gefühlt, wäre die Zeit — dieser böse Circulus — nicht auch hier wieder feindlich eingeschritten. Das deutsche Theater ging zu Grunde, anfänglich artistisch durch die ewigen Intriguen von Seiten der ungarischen Bühne, dann physisch, denn es brannte ab. Im Jahr 1847 nahm Sch. ein Engagement in Hamburg an, und trat im November 48 in die Theater-Arena der Parlamentstadt Frankfurt, wo sein Muth viel Gegner fand, sein Sieg aber auch desto belohnender sein wird.

So weit über Theaterangelegenheiten. Aber auch die Kammermusik machte ihre Rechte geltend, und zwar mit seltener Anerkennung, denn alle Concerte waren besetzt, oder überfüllt. Um nicht ungerecht gegen das Ganze zu sein, darf ich Einzelnheiten nicht hervorheben, und um Alles zu würdigen, müßte ich über die Zeit meiner Leser gebieten können. Es sei daher nur Folgendes in nuce angedeutet: Eliason brachte in einem seiner Monstre-Concerte, das er alljährlich giebt, David's „Christoph Columbus", und der Cäcilien-Verein Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung. Stigelli aus Mailand, der hier großes Aufsehen erregt, gab, obgleich zur Linken gehörend, ein aristokratisches Concert, worin er die drei Schulen des Gesanges repräsentirte, und den Schluß mit einem schwäbischen Volkslied machte. (Trotz der italienischen Endung seines Namens ist Stigelli doch ein ehrlicher Würtemberger.)

Wolff's Quartettzirkel trug uns in das Stillleben der Tonkunst hinüber, und in den Matinéen des Hauses Mozart reichte Hr. Carl André manchem Talente wieder die Hand, das außerdem keine Gelegenheit gehabt hätte, sich bekannt zu machen. Unter diesen Talenten glänzte der Franzose Mortier de Fontaine, der nur Sonaten und Trios von Beethoven, und unter diesen die wenig bekannte B-Dur Sonate mit der dreistimmigen Fuge, Op. 106, mit erhabener und wilder Begeisterung vortrug. Mit welchem Gefühl mußten ihm unsere deutschen Pianisten wohl gedankt haben, d. h. wenn sie es ihm gedankt!

Nicht minder thätig war auch unser Museum, über dessen Wirken ich mir vorbehalte am Schlusse der Saison eine Revue zu geben.

Seit Guhr's Tod — daß ich dieses Wort niederschreiben muß! — dirigirt nun Messer (der Director des Cäcilien-, des Instrumental-Vereins und des Museums) auch alle kleinen und größeren Concerte, während der jetzige Kapellmeister allein auf seine Oper beschränkt ist. Aber wahrscheinlich nicht zu ihrem Nachtheil.

C. G.

Leipziger Musikleben.

Elftes Abonnementconcert (am Neujahrstage).

Das Programm war ein reichhaltiges und interessantes, und es ist nur zu bedauern, daß wir es nicht in seiner ursprünglichen Anordnung hören konnten. Wie immer an diesem Festtage hatte auch diesmal die Direction eine Aufführung größerer Gesangswerke beabsichtigt, und zu diesem Zwecke das Kyrie aus Beethoven's D-Moll Messe und Mendelssohn's Lobgesang ausgewählt. Letzterer fiel aus wegen einer plötzlich eingetretenen Krankheit der Frau Livia Frege, welche eine Solostimme darin übernommen hatte. Der Chor aus Haydn's Schöpfung: „die Himmel erzählen ꝛc." wurde nun zur Ergänzung dem ersten Theile beigefügt, und den zweiten Theil bildete Beethoven's C-Moll Symphonie. Die Ausführung der Chorsätze ist eine gelungene zu nennen, die Solostimmen waren gut besetzt. Die HH. Widemann und Behr trugen zusammen ein Duett, und Ersterer darauf allein eine damit zusammenhängende Arie aus Gluck's Iphigenie unter lebhaftem und verdientem Beifall vor. Das virtuose Element war durch Hrn. Concertmstr. David vertreten. Wir hörten sein neuestes Violinconcert in E-Moll, ein gutes, tüchtiges Stück, das besonders in seinem zweiten und dritten Theile viele liebenswürdige und poetische Seiten darbot. Der Vortragende erhielt

lauten Beifall. Wir haben immer den tüchtigen Künstler in ihm geehrt, heute aber spielte er in einer besonders glücklichen Stunde, so daß wir diese Leistung vielen früher von ihm gehörten vorziehen. Das Orchester spielte die Ouvertüre zur Zauberflöte, und, wie schon oben angedeutet, die C-Moll Symphonie mit gewohnter Sicherheit und Genauigkeit.

A. F. R.

Kleine Zeitung.

Am 21sten August 1848 hielt die **Niederländische Gesellschaft**: Zur Beförderung der Tonkunst, ihre neunzehnte allgemeine jährliche Versammlung in Amsterdam. — Aus der durch den Secretair des Vorstandes vorgetragenen Uebersicht ging hervor, daß die Gesellschaft in der Ausbreitung des musikalischen Unterrichts mehr und mehr ihrer Bestimmung entspricht; — daß die Gesangschulen, Normalschulen, Singvereine, Musik- und Instrumentalschulen kräftigen Fortschritt und guten Erfolg beurkunden; — daß beinahe 1300 Personen (sowohl Kinder als Erwachsene) in diesen Instituten in Allem geübt werden, was die Kunst Liebliches und Edles darbietet; — daß die Einrichtung zu Unterstützung bedürftiger Tonkünstler und ihrer Hinterbliebenen zu den schönsten Hoffnungen des guten Erfolgs berechtigt; — daß bei verschiedenen Abtheilungen, namentlich in Amsterdam und im Haag, von Zeit zu Zeit die Meisterstücke classischer Componisten mit allem Kraftaufwande vor den Mitgliedern aufgeführt werden; — daß die Ausgabe alter Niederländischen Musikwerke sich mit jedem Jahre mehr zum Ehrendenkmal vaterländischer Kunst erhebt; — daß der 6te Band der Collectio operum musicorum Batavorum Saeculi XVI erschienen ist; — daß die Musiksammlung der Gesellschaft an Umfang und innerem Werthe zunimmt (Dank sei dem Wohlwollen so zahlreicher ausländischer und inländischer Geber); — daß das Album mit seiner reichen Auswahl von Kunstgebilden und Kunstideen — der Gesellschaft würdig, welche sie in's Leben rief — fortwährend allgemeine Anerkennung findet.

In dieser Versammlung wurden zu correspondirenden Mitgliedern ernannt die HH. Hector Berlioz in Paris, H. Dorn, Stadtkapellmstr. in Cöln, Niels W. Gade in Copenhagen, C. L. Hanssens, Musikdir. in Brüssel, C. Löwe, Musikdir. in Stettin, C. Leibl, Kapellmstr. an der Domkirche in Cöln.

Im November 1848 wurden bei der Abtheilung 's Gravenhage des Vereins mit großem Beifall aufgeführt die Oratorien: Spohr „Die letzten Dinge", und v. Beethoven „Die Maccabäer" (?).

Im Februar 1849 wird die Abtheilung Rotterdam „Die Jahreszeiten" von Haydn, mit einem zahlreichen Chor und Orchester, zum Besten der Cholera-Leidenden zur Aufführung bringen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. **Sidonie Haubold** gastirt in Rostock.

Apollinary de Kontski hat am 3ten Januar in Breslau ein Concert gegeben.

Die Geschwister **Neruda** haben in Potsdam mit vielem Beifall concertirt.

Emil Prudent ist in Haag und wird daselbst im französischen Theater Concerte geben.

Alexander Dreyschock giebt jetzt in Prag musikalische Matinéen. Das Programm besteht meistens aus seinen eigenen neuesten Compositionen.

Musikfeste, Aufführungen. Zum Besten des „Spontini-Fonds" ist im Opernhause zu **Berlin** ein Concert veranstaltet worden, worin mehrere Musikstücke von Spontini und Beethoven's „Ruinen von Athen" zur Aufführung kamen.

In **Magdeburg** wurde zum Besten eines wohlthätigen Zweckes Beethoven's „Ouvertüre zu Egmont" und Mendelssohn-Bartholdy's „Elias" aufgeführt.

Löwe's Oratorium „Johannes Huß" kam unter Leitung des Musikdir. Otto Braune in Potsdam zur Aufführung. Das Werk wurde sehr gut ausgeführt. Der König wohnte dieser Aufführung bei, und drückte dem Dirigenten seinen Beifall über die Wahl und Ausführung des Werkes aus.

Im Theater zu **Dresden** wurde ein Oratorium „Christus der Friedensbote" von Emil Naumann aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Johann Gungl ist zum Musikdirector für Ballmusik am kaiserlichen Hofe in Petersburg ernannt worden.

Vermischtes.

Im Victoria-Theater in **London** brach am 26sten Dec. ein Theil einer Gallerie mit zwei- bis dreihundert Menschen in's Parterre hinunter.

Gottfried Preyer wird das eingegangene Conservatorium für Musik in Wien auf eigene Hand fortsetzen; die früheren Lehrer sind alle beibehalten, der neue Cursus hat bereits am 1sten Januar begonnen, und die bisherigen Schüler erhalten für das Jahr 1849 unentgeltlichen Unterricht.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 7. Den 22. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für Pianoforte. — Für die Orgel. — Aus Wien. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Für Pianoforte.

Eduard Franck, Op. 10. Drei Ständchen. — Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag). Pr. 20 Sgr.

Einfach, melodiös, nicht schwer, dabei unterhaltend für den Spieler, hat diese Arbeit das für sich, daß sie ohne Anmaßung auftritt und nicht mehr sein will, als sie ist. Das will in einer Zeit, wo sich fast Alles spreizt und breit macht, etwas sagen.

Wilhelm Taubert, Op. 75. Sechs Canzonetten. — Ebendas. Pr. 1 Thlr.

Lieder ohne Worte in italienischem Geschmack. Wenn auch nicht alle von gleichem Kunstwerthe, erfordern sie doch ohne Ausnahme ein fein nüancirtes, nach Umständen pikantes Spiel. Nr. 4 u. 5 würden eher die deutsche Bezeichnung „Lieder ohne Worte", wie sie jetzt gebräuchlich, in Anspruch zu nehmen haben, als die italienische: Canzonetten. Nr. 6 schwebt zwischen einer Composition von Mendelssohn (E-Dur, in einem der letzten Hefte seiner Lieder ohne Worte) und dem — „Carneval von Venedig", will besonders gut gespielt sein, in dem oben angedeuteten Sinne, ohne jedoch einen Erfolg zu verbürgen. Dagegen finden brillante, dabei denkende Spieler in den wohlgelungenen drei ersten Sätzen Stoff, kleinere Kreise angenehm zu unterhalten.

Carl Reinecke, Op. 13. Vier Charakterstücke für das Pianoforte: Arabeske (Scherzo), Walzer, Fughette, Indisches Mährchen. — Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1½ Thlr.

Soll auch der Wunsch nicht unausgesprochen bleiben, daß der Componist sich weniger auf dem Gebiete des wachen Traumes, des nächtlichen Dämmerlichts oder der mährchenhaften Wirklichkeit fernerhin bewegen möge, wie in dem ersten und letzten der obigen Sätze, zum Theil auch in dem in Chopin's Weise geschriebenen Walzer geschieht; so mag auf der anderen Seite es nicht verschwiegen werden, wie die Leistung selbst nur befriedigt und erfreut. In Allem spricht sich ein achtungswerthes Talent, eine wohlerworbene Gewandtheit im Gebrauch der Mittel, endlich eine selten irrende Sicherheit in der Wahl des Ausdrucks aus. Die sogenannte Fughette, als das schwächere, wenn gleich nicht uninteressante Stück, leidet an Ungleichheit.

Hugo Staehle, Op. 4. Tre Scherzi. — Cassel, C. Luckhardt. Pr. 17½ Ngr.

Dieselben guten Eigenschaften — geistige Ausrüstung wie künstlerische Ausbildung — müssen auch dem, leider vor wenigen Monaten verstorbenen Hugo Staehle beigelegt werden. Er bewegt sich jedoch auf einem sichereren Boden, und entwickelt mehr inneres Feuer, ohne dabei zarter Anmuth zu entbehren. Die letzte Nummer erscheint tactisch rhythmisch etwas barock und will einen sich gleichbleibenden Rhythmus

nicht wohl vertragen. — Die betheiligten Freunde des Dahingeschiedenen, so wie die Verlagshandlung, haben sich durch die Herausgabe dieser Werke ein entschiedenes Verdienst um die Kunst und Künstler erworben.

Julius Rietz, Op. 17. Sonate. — Leipzig, Whistling. Pr. 1 Thlr.

Die Redaction hat diese Sonate schon vor einiger Zeit zur Beurtheilung eingesendet, ohne daß selbst bei dem besten Willen diesem Wunsche hätte genügt werden können. Muß auch heute eine ausführliche Besprechung für Nächstens ausdrücklich vorbehalten werden, so erscheint es um so mehr als eine so dringliche wie angenehme Pflicht, die Aufmerksamkeit der Leser auf das wirklich schöne Werk, als auf eine der bedeutendsten Kunsterscheinungen der Gegenwart, schon jetzt und recht angelegentlich hinzulenken.

A. G. Ritter.

Für die Orgel.

J. J. A. Homeyer, Organist in Duderstadt: Vollständiges Choralbuch für die katholische Kirche. — Eigenthum des Verfassers. Subscrptpr. 3½ Thlr. = 6 Fl. rh.

Der gedruckten katholischen Choralbücher giebt es nur wenige. Es mag daher in der katholischen Kirche in Bezug der Choralmelodieen eine noch größere Unbestimmtheit herrschen, als in der protestantischen, da die Organisten und Cantoren zumeist wohl ein Jeder sich selbst ein Choralbuch mit Hülfe von so und so vielen anderen zurecht und für ihre Gemeinde passend gemacht haben, ohne einen größeren Kreis in's Auge zu fassen. Um so mehr dürfen wir es unternehmen, die Aufmerksamkeit der Betheiligten auf das obige Choralbuch hinzulenken. Es ist zunächst für das im Jahre 1787 von dem Pfarrer Turin zu Mainz herausgegebene neue katholische Gesangbuch bestimmt und mit besonderer Rücksicht auf das Fürstenthum Eichsfeld und die Mainzer Diöcese bearbeitet. Mit den Litaneien, Hymnen und anderen ähnlichen Gesängen, enthält das Werk insgesammt 240 verschiedene Melodieen, also weder eine zu große noch zu kleine Auswahl; Parallel-Melodieen, welche nicht zu selten vorkommen, sind neben einander gestellt und durch lateinische Buchstaben bezeichnet. Die musikalische Zuthat des Verfassers besteht in den den Melodieen beigegebenen Bässen und Zwischenspielen. Müssen wir uns gegen die letzteren, formell nach Fischer gebildeten, erklären; so können wir dagegen um so unbedenklicher die harmonische Ausstattung, welche ihr Vorbild ebenfalls nicht verkennen läßt, lobend anerkennen. Sie ist modern, im guten Sinne des Worts; die Accorde reihen sich in natürlicher Folge einander an, sind wirksam, ohne die Melodie in ihren Rechten zu kränken, und bewahren unter sich, bei aller Mannichfaltigkeit, fast immer die rechte harmonische Einheit.

A. G. Ritter.

Aus Wien.

Anfang Januar.

So lange Wien steht, ist sicher noch keine Periode dagewesen, welche so musikleer wie die kaum verflossene war. Im Sommer gab es Tage genug, an denen man, in Folge der Emeuten und Cravalle, nicht einen Ton zu hören bekam, dafür schallte die Allarmtrommel um so häufiger. Endlich verstummte Alles mit einander, anstatt der italienischen Fioritúri hörte man deutsche Läufe, d. h. Flintenläufe, Trommelgewirbel und den Donner des, schon in unserer Sprache sans façon bezeichneten, groben Geschützes. Trotz dieser anerkannten Grobheit des Geschützes hatte Windischgrätz es doch nicht mit der ganzen Kraft wirken lassen, denn wäre dies geschehen, so stände wohl kein Haus mehr unbeschädigt in Wien. Als Beispiel hierzu diene die Wohnung des Verfassers dieses, welche hart an der Donau liegt, und also zweien Schußlinien, der kaiserlichen vom Prater herab, und der von den Studenten und der Nationalgarde aus den Basteien heraus, ausgesetzt war; dennoch fand auch nicht eine Kugel den Weg in das Haus, während in der Nachbarschaft gar übel gewirthschaftet wurde. Die innere Stadt beliebte einen noch längeren Widerstand als die Vorstädte, weshalb sie separat beschossen wurde, und man ihre Entschlossenheit mit einem Standrecht belohnte, welches schon so Manchem das Lebenslicht ausblies. Auf die musikalischen Kreise erstreckte sich das Standrecht weniger, dennoch kostete es dem großen Radicalen, kleinen Componisten und noch mehr verkleinernden Recensenten Dr. Becher das Leben. Seine Aufsätze über Musik sind doch nur ausgelacht worden, seine Symphonie wurde blos ausgezischt, aber seinen Radicalismus verstand Windischgrätz übel, und einige Kugeln endeten im Stadtgraben so viele verschiedene und übelangebrachte Bestrebungen. — Da wir eigentlich keine Censur, sondern vielmehr die son-

derbare Merkwürdigkeit eines Belagerungszustandes mit Preßfreiheit gemischt, haben, so sollte man glauben, daß eben so ungenirt gesungen und gepfiffen, wie ehedem würde. Doch ist dies keineswegs der Fall. Als die Theater wieder eröffnet wurden, begehrte das Publikum einige Male die Volkshymne, jetzt aber scheint Alles vergessen zu haben, daß ein derlei Volkslied existirt. Derselbe Fall tritt auch mit dem Studenten-Fuchslied ein, das über die Maßen gesungen und in Märschen, Walzern und Quadrillen gehört wurde, in welche es geschickt oder auch ungeschickt genug eingewebt war. Wir würden es vielleicht längst schon vergessen haben, wenn nicht der Geiger, derselbe von dem es einst hieß, daß er bewiesen, wie ein Geiger eine ganze Oper verderben könne, das Fuchslied in Moll übersetzt, und dasselbe im Leopoldstädter Theater dem allgemeinen Gelächter Preis gegeben hätte. Sonst aber hört man auch gar nichts mehr von revolutionären Gesängen, außer „dem deutschen Vaterland", welches noch in das Repertoire einiger Leierkästen gehört, welche auch, da man sie in diesem unschuldigen Vergnügen nicht stört, von dieser Melodie fleißig Gebrauch machen. Von diesen Leierkästen kommen wir auf die Theater, welche im Grunde auch nichts Anderes, als eben größer gebaute Leierkästen sind, von welchen namentlich die Operntheater, Opern wie Norma, Fra Diavolo, Zampa, Liebestrank rc. rc. so frisch und unverdorben herunterleiern, als wären diese Meisterwerke so eben der Phantasie ihrer Verfertiger entschlüpft, statt daß diese musikalischen Schartäken seit zehn bis funfzehn Jahren in ihrer verdienten Vergessenheit ruhen sollten. So mußte z. B. Fräul. Sulzer, die Tochter des hiesigen israelitischen Oberkantors, ihr erstes und zweites Debüt als Amine in Bellini's Nachtwandlerin machen; diese Oper hat aber außer dem Vorzuge, daß sie weit über hundert Male schon gehört wurde, und man ihrer also auf's Höchste überdrüßig ist, noch den, daß in der Rolle der Amine die Lutzer, die Tadolini, die Lind und noch einige Dutzend von Primadonnen Di cartello gesungen haben, und also die zwar talentvolle, aber noch nicht sehr routinirte Anfängerin mit den Erinnerungen an alle diese Kunstkoriphäen zu kämpfen hatte. Noch kommt der Uebelstand dazu, daß die Censur als solche ganz und gar aufgehoben, aber als Theatercensur noch lustig fortblüht und fortwuchert. Man kann es durchaus nicht verstehen, ob in der Handlungsweise eines und desselben Generals, der erklärte, die sogenannten schwarzgelben Wiener-Zeitungen seien unwürdig, die Jetztzeit mit solchem veraltetem Zopfton zu bedienen, ob, sagen wir, Verstand und Consequenz darin liegt, wenn derselbe General die Hugenotten verdammt, dagegen aber die Welfen und Ghibellinen consentirt, wenn er den Templer und die Jüdin geradezu verbietet, wenn im Don Juan wieder neuerdings: „Es lebe die Schönheit" gerufen wird, nachdem man sieben Monate die Freiheit hoch leben ließ. So sagt man auch, daß er die Oper Haidee, für die Josephstadt bestimmt, deshalb verboten hat, weil darin die Stelle vorkommt: „Es lebe die Freiheit Venedigs", da doch männiglich bekannt ist, daß Venedig seit einigen Monaten blokirt wird. Wenn ferneren Gerüchten, die gegenwärtig in die Dutzende im Umlauf sind, zu trauen ist, so gedenkt man das Burgtheater aus der Hofsphäre heraus- und in die eines Privattheaters herabzuziehen. Aus den k. k. Hofschauspielern mit Pension würden dann ganz einfache Comödienspieler, aus dem Range der kaiserl. Beamten herausgerissen und in den eines Bürgers, der für seine Existenz besorgt sein muß, nolens volens hinein gezwängt. Es ist leicht vorauszusehen, daß jene, welche bis jetzt noch mit lebenslänglichem Gehalte angestellt sind, einen ersprießlichen Theil ihrer Gage opfern würden, um nur den vielsagenden, aber im Grunde doch leeren Titel zu retten. Doch entsteht nun die Frage, was denn mit dem vielen Gelde, welches bestimmt war die Anstalt zu stützen und zu heben, von jetzt an zu geschehen habe? Hört, hört! ihr Leser der Zeitschrift für Musik. Ihr werdet euch wohl, schon durch meine Wiener-Berichte unterrichtet, erinnern, daß der Musikverein eine, auf eigene Kräfte angewiesene Privatanstalt war, deren Vorsteher neben der Vereinskasse wohl auch ein eigenes Käßchen besaßen, das, wenn es zu mager zu werden drohte, sich brüderlich mit dem vereinskäßlichen Fette zu helfen suchte. Doch ich sage nicht mehr, man kann den obigen Satz drehen wie man will, das Resultat, was zu Tage kam, war das, daß der Verein, trotz der vielen Einnahmen (der Saal trug manchmal an einem Tage, wo er nämlich zwei bis drei Mal benutzt wurde, gegen hundert Gulden C.M. ein), zu Grunde ging. Der Staat ist es jetzt, der mit dem, aus dem Burgtheaterfonds zu ersparenden Gelde das Conservatorium unterstützen will! Wollte Gott, das hier, als Gerücht Angegebene, würde so bald als möglich wahr. Die aus einem derlei Institute hervorgehenden Zöglinge werden Früchte ganz anderer, und unstreitig edlerer Art, als diese sein, mit welchen das bis jetzt bestandene Conservatorium die Musikwelt beschenkte. Bis a dato haben wir keine anderen Resultate gehört, als einige ziemlich geschickte Geiger, die aber ihre Kenntnisse durchaus nicht dem Institute danken, sondern theuer erkauften Privatstunden der Her-

ren Professoren. Wie es aber mit der Blaseschule, mit dem Gesange, und vollends mit dem Piano- forte jetzt aussieht, darüber ließen sich Folianten schreiben.

Edm. v. S.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

M. Tsukly, Op. 17. Nocturne. **Witzendorf. 45 Kr.**

Ein Stück zur Beförderung des Einschlafens. Hr. Tsukly hat es mit dem rechten Namen benannt.

F. Waldmüller, Op. 42. Trois Pensées musicales. **Witzendorf. Nr. 1—3, jede 30 Kr. C.M.**

Die drei „Gedanken" giebt der Verf. mit den Worten wieder: „à Toi le bonheur, un doux souvenir, je ne pense qu'à Toi". Der Schluß des doux souvenir soll „colla più gran forza" gespielt werden. Ein Jeder girrt nach seiner Weise. Es ist die privilegirte Fadheit, die in den Stücken sich brüstet.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Zwölf Symphonien. Arrangirt von C. Czerny. Zweite Serie. Nr. 13 bis 24. (Bisher noch ungedruckt.) Cranz. Nr. 24, 1 Thlr. 12 Gr.

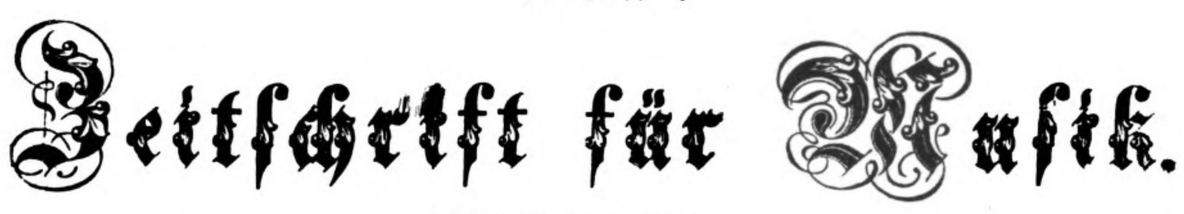
Die einzelnen Sätze des Werkes sind: Allegro assai (D-Dur), Menuetto (D-Dur) mit Trio (A-Dur), Andante (G-Dur), Menuetto (D-Dur) mit Trio (G-Dur), Finale (D-Dur) abwechselnd mit den Tempobezeichnungen: Andantino grazioso und Allegro. Im Ganzen von weniger Bedeutung, als einige frühere Nummern. Die bemerkenswerthesten Nummern der nunmehr geschlossenen „zweiten Serie" sind: Nr. 13 G-Moll, Nr. 19 D-Dur, Nr. 20 A-Dur, Nr. 23 D-Dur. Wir verweisen auf die gegebenen Notizen. — Das Arrangement ist etwas überladen und bedingt fertige Spieler.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 8. Den 25. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Instructives für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 48. Die Schule des Octavenspiels. Supplement zur Methode des neueren Clavierspiels. Méthode du jeu d'Octaves etc. **Deutscher u. französischer Text. — Berlin, Schlesinger. Pr. 1ste Abtheilung 1⅔ Thlr., 2te Abth. 1½ Thlr., 3te Abth. 1⅔ Thlr.; vollständig 4½ Thlr.**

Ein verdienstvolles, mit vieler Sorgfalt und Sachkenntniß verfaßtes Werk. Die früheren Studienwerke, bemerkt der Verf. im Vorwort, werden in dem Maße, als die Technik des Clavierspiels einen Zuwachs an neuen Effecten und Passagen erhalten hat, mehr oder weniger unzureichend, und müssen von Zeit zu Zeit, sobald die einzelnen Erscheinungen sich unter einem Gesichtspunkte vereinigen lassen, ergänzt werden. Zu solchen, dem modernen Clavierspiel recht eigentlich angehörenden Effecten, die man ihrer häufigen Wiederkehr wegen bereits als neu ausgebildete Zweige der Gesammttechnik betrachten und dem zu Folge einer methodischen Analyse unterwerfen kann, gehören z. B. die großen Arpeggien (Chopin Op. 10, Nr. 11), das Ineinandergreifen und Abnehmen der Hände bei der Fortführung einer Melodie, das Sextenspiel ꝛc., vor allem aber die Octaven, welche gegenwärtig einen so wesentlichen Bestandtheil des technischen Elements bilden, mit so vielem Glücke sowohl in die melodischen, als auch in die auf Passagen berechneten Theile eines Tonstückes eingreifen, daß sie die allernächsten Ansprüche auf ein besonderes Studium machen können. Das vorliegende Werk ist nun, fährt der Verf. fort, der Versuch einer Schule des Octavenspiels, oder mit anderen Worten, der Versuch einer geordneten Zusammenstellung alles dessen, was sich zerstreut entweder in einzelnen Octavenetüden oder in einzelnen Passagen vorfindet.

Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste Abtheilung, Vorschule genannt, enthält Uebungen zur Ausbildung der Hand für das Octavenspiel, und ist jedenfalls der dankenswertheste Theil des Ganzen. Der Stoff scheidet sich in zwei Unterabtheilungen. Die erste davon umfaßt zunächst die Uebungen des Handgelenkes, als: einfache Vibrationen auf denselben Tasten und mit denselben Fingern, Vibrationen auf abwechselnden Tasten und mit abwechselnden Fingern, und Vibrationen mit wechselnden Fingern auf gleichen Tasten. Dann kommen Uebungen des Daumens, nach diesen Uebungen im Ueber- und Untersetzen des dritten, vierten und fünften Fingers. — Die zweite Unterabtheilung enthält sämmtliche Tonleitern einschließlich der chromatischen (in Octaven), ferner Octaven in Intervallen-Fortschreitungen, Passagen in gebrochenen Accorden, Octaven mit Doppelgriffen und Accorden untermischt, unterbrochene (blinde) Octaven, ineinander greifende Octaven mit abwechselnden Händen, endlich Tremolo-, Triller-, Vorschlags-Glissato-Uebungen.

Den Inhalt der zweiten Abtheilung bilden sieben kleinere und größere Etüden „in zusammenhängender Form" vom Verfasser. Dieselben sind als

Uebungsstücke sehr zweckmäßig, dabei zugleich geschmackvolle Musikstücke, deren Ausführung die besonderen technischen Zwecke vergessen läßt.

Die dritte Abtheilung des Werkes, welche als eine Ergänzung der vorhergehenden zu betrachten, enthält eine Sammlung von Passagen und Bruchstücken, aus den bekanntesten Clavierwerken der neueren Zeit, im Ganzen 61 Nummern aus Werken von Chopin (Nr. 1 u. 2), Döhler (3—8), Dreischock (9—13), Henselt (14), Hummel (15), Kullak (16—19), Liszt (20—33), Litolff (34 u. 35), Beethoven (36 u. 37), Mendelssohn-Bartholdy (38—41), L. v. Meyer (42), Prudent (43), Taubert (44 u. 45), Thalberg (46—58), St. Heller (59), C. M. v. Weber (60 u. 61).

Daß der Inhalt des Werkes ein sehr reichhaltiger und erschöpfender, erhellt aus diesen Angaben. Wie schon bemerkt, ist die Vorschule die verdienstlichste Arbeit; der hier behandelte Zweig der Technik findet sich nirgends so gründlich und ausführlich erörtert. Bisweilen wäre größere Schärfe des Ausdrucks zu wünschen gewesen, namentlich wo von den Bewegungungen des Daumens (S. 5, 9) die Rede ist. Auf welche Weise dieser Finger das Binden der Töne bei Octavengängen annäherungsweise unterstützen kann (S. 11), hätte beschrieben, eben so der Unterschied zwischen zu schlagenden und zu drückenden Accorden (S. 28) dargelegt werden sollen. Ueberhaupt wäre zu einer Erörterung, wiefern sich die Bewegungen aus dem Fingergelenk, gleichzeitig mit oder unabhängig von denen des Handgelenks, beim Octavenspiel im Staccato und Legato zu betheiligen haben, günstige Gelegenheit gewesen. Von einem die Technik so glänzend beherrschenden Spieler wie Kullak, durfte man manches in diesem Bezug Interessante erwarten. Setzte der Verf. die beregten Punkte als bekannt voraus, oder ließ er deren Erörterung, als in eine allgemeine Schule der Technik gehörig, bei Seite, so ist freilich nichts einzuwenden. Daß der Verf. bei den Octaventonleitern den dritten Finger nicht öfter verwendet, war mir auffällig (warum nicht z. B. bei H-Dur legato aufwärts rechte Hand die Finger: 5. 3. 4. 5. 4. 5. 4. 5, statt 5. 4. 5. 5. 4. 5. 4. 5?); die Spannung konnte hier kaum in Betracht kommen. Wie dem sei, das Werk verliert darum nicht an seinem Werthe. Daß die gebotenen Uebungen nur ausgewachsenen Händen zugänglich sind, die Schule überhaupt ein „früheres längeres Studium" voraussetzt, versteht sich von selbst. Die Spannungsfähigkeit der Finger zu entwickeln, sind dieselben übrigens trefflich geeignet; man gewöhnt sich durch sie daran, die Octavenspannung nicht nur mit dem ersten und zweiten, sondern selbst mit dem dritten und fünften Finger zu bewerkstelligen. Besonders gut sind die Uebungen für die Octaven mit Doppelgriffen und Accorden untermischt (S. 28 u. f.), und die für ineinander greifende Octaven (S. 36 f.). Gut sind auch die Anmerkungen S. 15 f., und S. 26 f. — Es bleibt dabei: das Werk ist ein verdienstvolles, mit vieler Sorgfalt und Sachkenntniß gearbeitetes. Es sei allen Clavierspielern, die sich eine bedeutende technische Bildung aneignen wollen, angelegentlich empfohlen.

A. Dörffel.

Aus Cassel.

(Fortsetzung.)

Obschon ich glaube, durch meine mehrjährigen Berichte den musikalischen Zustand von Cassel getreuer und bestimmter dargethan zu haben, als dieses durch den Versuch einer directen Darstellung desselben geschehen wird, so kann ich Ihrer Bitte meine Zusage dennoch nicht versagen, und wage es, was von Anderen so oft schon gewagt, wiewohl fast eben so oft auch verfehlt ist.

Unter der Schilderung der musikalischen Zuständs eines Ortes verstehe ich zugleich die Lösung aller Fragen über das Was und das Wie aller musikalischen Erscheinungen, und gerade hierin liegt das Verdienstliche, aber auch das Schwierige einer solchen Aufgabe.

Die Art und Weise, so wie der Werth der musikalischen Erscheinungen eines Ortes hängt nicht so sehr von den daselbst lebenden musikalischen Größen, als vielmehr von dem Publikum ab, vorzugsweise aber von der Geschmacksrichtung desselben. Das große Publikum ist überall gleich musikalisch und gleich unmusikalisch, so lange nicht durch den Hof in einer Residenz, oder durch die Aristokratie in einer Volksstadt die besondere Begünstigung dieser Muse zum herrschenden Tone erhoben und damit gleichsam die ganze Bewohnerschaft unwillkührlich zur Huldigung der Musik geleitet wird. Wir kennen Städte, welche vortreffliche, reich besuchte Concerte haben, ohne daß ihre Bewohner den geringsten Anflug von musikalischer Begeisterung in Anspruch nehmen könnten; allein ihre im Auslande gerühmten Concerte werden fleißig besucht, weil es zum Ehrenpunkt geworden ist, darin zu sitzen; wir kennen andere Städte, worin die Concerte eben so gut sein könnten, wenn sie eben so sehr beachtet und besucht würden: allein der dortige Hof begünstigt dieselben nicht, der nachahmende Adel zieht sich deshalb zurück, und so gehört es zum bessern Ton, jene Concerte nicht zu besuchen; eine Folge dieser Gleichgültigkeit seitens der tonangeben-

den Partei des Publikums ist eine fast eben so große Gleichgültigkeit der Tonkünstler selbst, und die Concerte werden immer schlechter. Dieses sind Beispiele, welche ich vorausschicke, um Ihnen den musikalischen Zustand von Cassel zu schildern.

Hier in Cassel sind die Menschen keineswegs so unmusikalisch, wie es allgemein angenommen wird, allein es fehlt hier ganz und gar an der musikalischen Mode, und darum sieht Alles ein wenig flau aus. Wir haben eine recht tüchtige Oper, ein gutes Orchester mit einzelnen vortrefflichen Mitgliedern, Spohr ist dessen Kapellmeister; es giebt Gesang= und Musikvereine, es werden Concerte arrangirt, wir haben Virtuosen von allen Gattungen, und dennoch, dennoch vermißt man ein musikalisches Leben! Woran dies liege, habe ich Ihnen bereits gesagt: es fehlt die musikalische Mode, welche niemals fehlen darf, wenn öffentliche großartige Erscheinungen in der Musik möglich werden sollen. Fast in jedem Hause treibt man hier Musik, es wimmelt von Lehrern und Schülern des Gesanges und der Musik, und, wird ein Concert veranstaltet, worin alles Berühmte und Beliebte geboten wird, so bleibt dennoch der Concertsaal leer, es sei denn, daß das Concert einen milden Zweck mit geringem Eintrittspreis habe und die Hälfte der Karten frei ausgegeben werde. So muß ich mich leider, Ihnen gegenüber, über meine Vaterstadt aussprechen, da Sie Wahrheit verlangen und nicht Schmeichelei.

Wie wenig man jedoch von dieser allgemeinen Wahrheit auf die Beschaffenheit im Einzelnen schließen könne, das sei die Aufgabe meiner nachfolgenden Zeilen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Stiftungsfeier der Euterpe.

Am 13ten Januar veranstaltete der Musikverein Euterpe ein Extraconcert zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Gerade für dieses Concert indeß, wo etwas Hervorstechendes hätte geboten werden sollen, war ein aus zusammengewürfelten Elementen bestehendes, tadelnswerthes Programm aufgestellt, und der Vergleich mit dem, was in den vorausgegangenen vier Concerten geboten wurde, mußte deshalb zum Nachtheil desselben ausfallen. Nehme ich auch Rücksicht auf die beschränkteren Kräfte des Vereins, so wie auf die Tendenz desselben, neben Bedeutendem auch Unterhaltendes zu bieten, so konnten selbst unter diesem Gesichtspunkt die Pianofortevorträge dieses Abends nicht gebilligt werden. Ein Hr. Heise spielte den ersten Satz eines veralteten Concerts von Louis Böhner und im zweiten Theil St. Heller's Phantasie über Themen aus Carl VI. von Halevy. Er vermochte indeß auch das zweite Stück — eine sehr leichte und dabei dankbare Aufgabe — nicht zur Geltung zu bringen. Seine Leistung war eine ganz untergeordnete, dilettantische. Eröffnet wurde das Concert durch einen Orchestertusch, dem ein Prolog von Herloßsohn, gesprochen von Frl. Gey, folgte. Die demnächst ausgeführte Jubelouvertüre von Lindpaintner ist ein für Festlichkeiten, wo Musik Nebensache ist, ganz geeignetes Musikstück. In den Concertsaal gehört sie nicht. Frl. Würst sang „keusche Göttin" aus Norma, Lieder von Netzer, und mit Hrn. Behr ein Duett aus Mara. Sie bestrebte sich sichtlich, früher gerügte Mängel zu beseitigen, was Anerkennung verdient, wird indeß noch ernsterer Studien bedürfen, wenn ihre Vorträge zu künstlerischen Leistungen sich erheben sollen. Interessant war eine Orchesterphantasie von Verhulst „Gruß aus der Ferne", ein sehr sinniges Musikstück, dessen Bekanntschaft ich hier machte. Den Schluß bildete die Leonoren-Ouvertüre in C, von dem Orchester befriedigend executirt.

F. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Am 16ten December gab Dr. **Klitzsch** in Zwickau eine Abendunterhaltung, worin folgende Werke aufgeführt wurden. Erster Theil: Quartett für Streichinstrumente von Klitzsch; Kinderscenen von Schumann; Frühlingsmelodien, ein Liedergemälde aus A. Böttger's Gedichten für eine Singstimme mit Pfte. von Klitzsch; Trübsal und Hoffnung, Phantasiestück für Violine und Pfte. von demselben; Lieder ohne Worte von Mendelssohn; Notturno (Op. 24) von Döhler; Seliges Träumen, Phantasiestück für Violine und Pfte. von Klitzsch. Zweiter Theil: Septett von Beethoven.

A. v. Kontski gab bis jetzt zwei Concerte in Breslau; in dem einen spielte er mit Hesse eine Beethoven'sche Sonate.

Am 6ten Januar gab **Wienowsky**, ein dreizehnjähriger Schüler des Conservatoire zu Paris, ein Concert in Breslau.

Therese Milanollo wird in Paris einen Cyklus von Concerten eröffnen. In dem ersten wird sie das achte und zehnte Quartett von Beethoven spielen.

In **Hamburg** hat Musikdirector Otten Abonnementsconcerte im Apollosaale eingerichtet. — Ebendaselbst gab **Otto v. Königslöw** am 14ten December v. J. seine erste Quartett-Soirée, welche die lebhafteste und wohlverdienteste Theilnahme fand. Zur Aufführung kamen ein Haydn'sches Quartett in G, das Beethoven'sche Es-Dur und Schubert'sche D-Moll Quartett.

Musikfeste, Aufführungen. Im **Dresdner Gesangverein**, unter Leitung Rob. Schumann's, wurden folgende Werke während des Jahres 1848 einstudirt und zum Theil vor eingeladenen Zuhörern aufgeführt:

Von größeren: Passionsmusik n. d. Evang. Johannes von J. S. Bach, Große Messe von Beethoven, Requiem (C-Moll) von Cherubini, Comala von N. W. Gade, Musik zur Schlußscene des Göthe'schen Faust von R. Schumann.

Von kleineren: Kirchenstücke von Palästrina, Nanini, Baj, Anerio und J. Gallus, Chöre aus Händel's Jephta, Motette (Op. 69, Nr. 1) von F. Mendelssohn-Bartholdy, vierstimmige Gesänge von F. Schubert, F. Mendelssohn, N. W. Gade, Rob. und Clara Schumann. —

Der **Gesangverein für classische Musik** in Potsdam bereitet sich zur Aufführung des „Samson" von Händel unter der Leitung des Musikdir. Braune vor.

Neue Opern. Von **Ferd. Gumbert** wurde zum ersten Male ein Liederspiel „Die Kunst geliebt zu werden" unter stürmischen Applaus auf dem Thaliatheater in Hamburg aufgeführt.

Vermischtes.

In **Berlin** ist „der Rothmantel" von Richard Würst in Scene gegangen, hat aber nicht besonders gefallen.

Die National-Bühne in **Copenhagen** feierte ihr hundertjähriges Jubiläum; es wurden drei Ouvertüren, von Kuhlau, Schulz und Weyse, und ein neues Ballet von Bournonville aufgeführt.

In **Brüssel** haben die Harmonie-Concerte begonnen; Fräul. Alboni sang drei Mal. Der Andrang dazu ist sehr heftig.

Die italienische Oper in **Paris** ist noch immer geschlossen; man spricht indeß von einer Wiedereröffnung.

Eine Parodie auf „Martha" wird nächstens auf dem Nationaltheater in **Wien** unter dem Namen „Martin" zur Aufführung kommen; der Text soll sehr launig sein, die Musik dazu hat der Kapellmeister Fr. v. Suppé componirt.

In **Mailand** sind noch alle Theater, außer La Canobliano, geschlossen.

In **New-York** sind seit kurzer Zeit aus Deutschland „die steiermärker Gesellschaft, das deutsche Orchester mit dem Director Luschow, Gungl mit seinem Orchester, die sächsische Orchester-Gesellschaft unter Eckhard's Leitung" eingetroffen, und Virtuosen verschiedener Art strömen in großen Massen herbei.

Das in **Bonn** wieder eröffnete Theater hat sich eines sehr zahlreichen Besuchs zu erfreuen.

Flotow hält sich jetzt in Schwerin auf und arbeitet daselbst an einer neuen Oper.

In **Königsberg** wurde „der Troubadour" von Feska aufgeführt, fand aber wenig Beifall.

In **Weimar** kommt nächstens „Tannhäuser" von Richard Wagner zur Aufführung.

In **Dessau** wurde am 25sten Decemb. das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Theaters gefeiert; es wurde zu dieser Feierlichkeit Gluck's „Iphigenie auf Tauris" aufgeführt.

Mad. **Köster-Schlegel** wird die Berliner Hofbühne verlassen.

Baron **Lövenskiold**, auch in dies. Bl. besprochen, hat das Lustspiel „die Feuerprobe" von Kotzebue als komische Oper bearbeitet.

In **Paris** wird „das Thal von Andorra" noch immer unter gleichem Zudrang gegeben.

In einem Concert in **Magdeburg**, welches am 16ten December stattfand, kam Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor zur Aufführung; MD. Ritter giebt im „Magdeburger Correspondent" einen Bericht und in demselben eine gute Besprechung des Werkes. Unsere Leser erinnern sich, wie in der Erklärung des Leipziger Tonkünstler-Vereins der Wunsch ausgesprochen wurde, daß die Musiker mehr als bisher zur Aufklärung des Publikums in Angelegenheiten ihrer Kunst beitragen möchten. Wir freuen uns, daß jetzt in Magdeburg ein Schritt in diesem Sinne gethan wurde, und erwarten Gutes von der Fortsetzung dieser Berichte.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 9.** Den 29. Januar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Mehrstimmige Gesänge.

a) Für Sopran, Alt, Tenor, Baß.

C. Mayer, Op. 5. Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Neu-Strelitz, G. Barnewitz. Part. u. Stimmen. Pr. 12 gGr.

Ruhen diese Gesänge auch nicht auf dem Grunde einer besonders befähigten musikalischen Natur, so zeugen sie doch auch nicht von völligem Mangel derselben. Sie sind klar und einfach, und bewegen sich meist auf der breitgetretenen Mittelstraße. Ließe sich auch Manches zum Nachtheile derselben sagen, so sei dies jedoch aus Rücksicht darauf, daß es das erste Werkchen ist, welches diese Zeitschrift von dem Componisten bespricht, unterlassen. Die weitere Thätigkeit desselben wird zeigen, welche Richtung er in seiner Entwickelung nehmen werde. Nur das Eine sei noch bemerkt: der Componist möge sich vor Oberflächlichkeit hüten, dem sinnlichen Klangreize nicht ausschließlich huldigen. Eine gewissenhafte Kritik ist Angesichts bedeutender und bereits zur Geltung gelangter Werke gezwungen, mit aller Schonungslosigkeit diese Richtung niederzukämpfen.

Chor-Album. Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Magdeburg, Heinrichshofen. — Preis der Partituren à $2\frac{1}{2}$ Sgr. Stimmen à 5 Sgr.

Davon liegen mir vor Nr. 1 u. 2. Ersteres von L. Schröder „Alplied" (Op. 8), ein farbloses Product ohne allen Inhalt; letzteres von H. Böttcher (Op. 8) „Gute Nacht" von Th. Körner, desgleichen, mit einer verkümmerten Melodie, ohne allen Reiz. Sollte das Album in dieser Weise fortfahren, so kann ihm kein besonderes Prognostikon gestellt werden. Die neuere Zeit hat in dieser Gattung manches Gute, hin und wieder auch einiges Ausgezeichnete gebracht, auf das diese Zeitschrift aufmerksam gemacht. Wer am Guten und Ausgezeichneten sich bereits erquickt hat, wird sicher nicht nach dem Werthlosen greifen.

b) Für Männerstimmen.

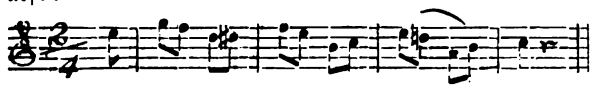
A. Herstell, Op. 3. Der Abend auf der Alp, Idylle von Koch. — Cassel, Luckhardt. Part. $17\frac{1}{2}$ Sgr. Stimmen 5 Sgr.

Dieser Gesang ist begleitet von zwei Clarinetten, zwei Fagotten, einem Horn, Baßposaune und Glöckchen. Die Clavierpartitur ist beigedruckt. Zu singen ist wenig darin, dagegen viel Orchesterei und Kuhreigen — „alles schon dagewesen". Der Chor singt in wenig immer vom Orchester unterbrochenen Tacten eine schon dagewesene Melodie — eine neue Seite klingt nirgends durch. Selbst als anfängerischer Versuch bietet er zu wenig, daher von einer Geltung nicht die Rede sein kann.

Album für vierstimmigen Männergesang. Sammlung auserwählter, beliebter Gesänge für Männerchöre.

— Magdeburg, Heinrichshofen. Preis der Partituren à 2½ Sgr. Stimmen à 5 Sgr.

Von diesen Gesängen wurden schon früher die vier ersten Nummern im kritischen Anzeiger besprochen. Die von Nr. 5 — 14 mir vorliegenden bieten durchaus nicht das, was selbst eine mäßige Forderung beanspruchen kann. Sie gehören sämmtlich, das eine mehr als das andere, unter die große Zahl derer, welche auf der breiten Männergesangs-Mittelstraße sich herumtummeln. Es sind folgende: L. Schröter (Op. 8) „Nach Norden", und „Nur du" (Op. 7), setzen das Blut nicht in Wallung — homöopathische Heilmittel. H. Sattler: 1) Zwiegesang, 2) Vivat. Ersteres klingt hübsch, aber ohne besondere Charaktervorzüge; letzteres ein Scalalied ohne Humor. E. Geißler: „Die Liedertafel". Das Lied beginnt mit den Worten: „Ein jeder Mensch hat seine Weise". Die Weise des Componisten aber möchte ich keineswegs als mustergültig adoptiren. Er preist die Liedertafel in seiner Weise also:



F. X. Chwatal: 1) Nachtgesang und Wanderlied. Ersteres mit einer angenehmen Melodie, aber nicht neu; letzteres triviell, keine individuelle Stimmung. Liebau: 1) An die Nachtigall, 2) Der Morgen; Zopflieder, Philisterfutter. H. Sattler: Wanderlied, kräftig gehalten, aber schon dagewesene Klänge.

M. Bisping, Op. 1. Nr. 2. Vier geistliche Gesänge für Männerstimmen: Glaube, Hoffnung, Liebe, Verlangen. — Lippstadt, H. Lange. Pr. 12½ Sgr.

Diese Gesänge sind folgendermaßen eingerichtet: vorher geht jedesmal ein Choral, dann folgt eine Solostimme mit Pianofortebegleitung. Der Gehalt ist äußerst gering, die Aehnlichkeit der Abstammung zu groß. Das Gefühl, das aufrichtig gemeint scheint, steht noch auf der Entwickelungsstufe; die Form nähert sich den Versuchen eines Schülers, der seine componistische Errungenschaft an den Tag legen will. Die Choräle sind bei der Wiederholung variirt und mit Geschick behandelt. Besondere physiognomische Charakterzüge sind freilich von einem Op. 1 nicht immer zu verlangen.

C. G. Belcke, Op. 24. Sieben Lieder für vierstimmigen Männerchor. — Philadelphia u. Leipzig, E. Schäfer. Pr. 1½ Thlr.

Erheben sich diese Gesänge auch nicht zu höherem, geistdurchdrungenem Ausdrucke, so zeigen sie doch den Willen, Besseres zu geben, obwohl immer noch der hergebrachte Typus bald mehr bald weniger sich bemerkbar macht. Nr. 1. „Gebet" ist nicht gewöhnlich, warm empfunden, vielleicht das beste Stück der Sammlung; das Andante darauf verdirbt den Eindruck wieder; erstlich klingt es zu süßlich gegen den kräftigen Ausdruck des vorigen, und dann mischt sich eine Weltlichkeit darein, die zu dem religiösen Elemente des ersten Satzes contrastirt.

A. B. Marx, 25stes Werk. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. — Minden, Fißmer u. Comp., Leipzig, Friese. Preis d. Partit. 7½ Sgr. Stimmen 7½ Sgr.

Läßt sich einerseits von diesen Gesängen auch nicht sagen, daß sie der Moment hoher Begeisterung hervorgerufen, da sie die Spuren einwirkender Reflexion nicht unkenntlich an sich tragen: so darf man doch anderseits nicht in Abrede stellen, daß, abgesehen von der geschickten technischen Behandlung, edle Auffassung und Streben nach tieferem Ausdrucke der Textesworte sich kundgiebt. Hin und wieder thut der Componist einen guten Griff. So ist die Auffassung in Nr. 3. „An Selene", von der griechischen Dichterin Sappho, in Bezug auf das stille Walten, gut getroffen; betreffs des Lyrischen aber dürfte das sinnliche Element, die dahinter verborgene schwellende Sehnsucht, die lauernde Gluth der Liebe noch nicht zur genügenden Darstellung gebracht sein. Nr. 4. „Holder West, beschwingter Bote" von Mohammed Schemseddin, läßt den fremdländischen Ton, die morgenländische Sehnsucht nicht gut genug durchklingen, wenn schon in Betreff der rhythmischen Bewegung der Charakter nicht verfehlt ist. In den übrigen, könnte man sagen, herrsche eine gewisse Trockenheit, Mangel an sinnlichem Reize mache sich fühlbar.

J. G. Weidner und H. Riefstahl, Sechs deutsche Wanderlieder von J. F. Bahrdt. Für den vierstimmigen Männerchor. Erstes Heft. — Neu-Strelitz, G. Barnewitz. Ohne Preisangabe.

In der Vorrede ist bemerkt, daß diese Lieder von der Liedertafel mit immer wachsender Theilnahme gesungen worden seien. Wenn sich auch gegen diese Thatsache nichts sagen läßt, so muß doch dagegen bemerkt werden, daß diese Lieder auf der tiefsten Stufe musikalischer Erfindung stehen, und „in dem großen Kranze der Lieder, welcher die Männergesangsvereine des deutschen Vaterlandes fest und in-

nig umschlinge", wohl schwerlich sich bemerkbar machen dürften.

Emanuel Klitzsch.

Lieder und Gesänge.

Louis Spohr, 139stes Werk. Fünf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 9te Sammlung der Lieder. — Cassel, C. Luckhardt. Pr. 25 Sgr.

Der verehrte Meister bietet in diesen Liedern nichts Neues. Es sind schwache Nachklänge. Nr. 1. „Ständchen" erfreut zwar durch seinen zarten Hauch, und Nr. 5. „Was mir wohl übrig bliebe" durch den weichen, innigen Farbenton; jedoch ist es immer wieder die alte Weise, die wir kennen, wenn schon hier in matterer Form und mit dürftigerem Inhalte. Bedünken will es mich, als ob diese Lieder aus einer früheren Zeit abstammen und vom Meister vielleicht, weil ihm noch Höheres zu schaffen gelang, zurückgelegt worden. Das letzte kenne ich schon aus einer musikalischen Beilage, die diese Zeitschrift vor etwa zwölf Jahren zugab.

Ferdinand Möhring, Op. 22. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. — Offenbach, André. Preis des ganzen Heftes 54 Kr. Jedes einzelne Lied 18 Kr.

Das beste Stück in dieser Sammlung ist Nr. 4. „Verlangen" von Platen, welches durch Wärme und Innigkeit, wenn auch nicht durch Neuheit der Gedanken anzieht. Die übrigen verfallen der Mittelmäßigkeit, der Farblosigkeit. Nr. 1. „Das Hüttchen" von Gleim, sucht zwar die Naivität des Gedichtes zu treffen, fällt jedoch dabei in eine etwas veraltet klingende Kindlichkeit. Nr. 2. „Am Abend" von Böttger, und Nr. 3. „Träumerei" von Pfau, sind bedeutungslos; ersteres schon darin verfehlt, daß das leise durchschimmernde sinnliche Verlangen nicht zur Darstellung gebracht ist.

D. Krug, Op. 12. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Pr. ½ Thlr.

Eine Kücken'sche Copie. Der Standpunkt der Lieder ein dilettantischer. Kücken klingt wirklich manchmal recht anziehend durch, wie z. B. in Nr. 2, das Kücken auch selbst als Duett componirt. Wenn sich aber selbst bei Copien Geist und Geschicklichkeit beurkunden können, so ist dies wenigstens hier nicht der Fall. Warum in Nr. 6 eine so virtuos-bombastische Begleitung angebracht ist, beruht wenigstens auf keinem inneren dem Gedichte entnommenen Grunde. Das Gedicht ist so einfach und schmucklos, daß es keines besonderen Geistes bedurfte, den richtigen Ton dazu zu treffen.

G. Billert, Op. 3. Vier Lieder für Alt oder Bariton und Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Im ersten, „Weltgericht" von C. Beck, zeigt sich Charakter, Streben nach tieferem Ausdruck. In den übrigen verschwindet dies wieder. Nr. 2. „Arabisches Ständchen" bewegt sich in matten, dagewesenen Redensarten, und die beiden letzten sind zu vag und oberflächlich. Das, was der Componist im ersteren erstrebte, mag er weiter verfolgen, denn nur hierin hat die Quelle guter Musik ihren Ursprung.

Louis Schindelmeißer, Op. 15. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Nr. 1. ¼ Thlr. Nr. 2. ⅓ Thlr. Nr. 3. ¼ Thlr.

Unverkennbar leuchtet neben dem Streben nach bestimmtem Ausdruck, wenn auch noch nicht auf einer hohen Stufe, Talent und Geschmack aus den Liedern. Nr. 1. „Sonntags frühe" (der Dichter ist nirgends angegeben) ist weniger hervorstechend durch die Kraft der Erfindung, als durch die Wärme und Wahrheit des Gefühls. Sehr gelungen ist die Stelle S. 4, Syst. 4. „Süßes Grauen mich umwehet, füllt mein Aug' mit Andachtsthränen". Nr. 2. „Der drei Burschen Lied" ist bis gegen den Schluß hin etwas matt, es nähert sich dem Salontone; der Schluß von S. 6 an, Syst. 4, erhebt sich zu Besserem, namentlich die Stelle (2/4 Tact): „Nur Liebe in Thränen bleibt ewig grün", ist von gutem Ausdruck. Nr. 3. „O schöne Welt", eine freundliche Gabe, doch mit starken Anklängen; Innigkeit, die sich ausspricht, hat zu wenig individuelles Gepräge. Textwiederholungen, besonders in der letzten Textzeile, finden sich noch häufig.

Georg Alois Schmitt, Op. 6, Heft IV. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Peters. Nr. 1, 10 Ngr. Nr. 2, 5 Ngr. Nr. 3, 7½ Ngr. Nr. 4, 5 Ngr.

Wenn auch nicht in Nr. 1 u. 3, so doch namentlich in Nr. 2. „Die Taube" von Feldmann, und nächstdem, wiewohl schwächer, in Nr. 4. „Agnes" von Möricke, weht ein neuer Zug, eine höhere Strömung des Gefühls. Es spricht sich ein starker Drang aus, der, getragen von individuellem Ausdruck und charakteristischer Darstellungsweise, dem künstlerischen

Elemente zustrebt. Nr. 1. „Die Lerche" von Just. Kerner, und Nr. 3, von K. Feldmann, geben mehr dunkel das Streben zu erkennen, die höhere Befähigung, die sich in Nr. 2 bethätigt und in schöner ausgeprägter Form zeigt, wiewohl man nirgends Unedlem, wenn auch Schwächerem in der Erfindung, begegnet. In Nr. 4 schwächt eher die Wiederholung der jedesmaligen ersten und vierten Zeile der Verse den Ausdruck. Außerdem dürfte noch besonders die technisch = geschickte harmonische Behandlung, die dem Gedichte in nüancirtem Ausdrucke zu folgen sucht, und trotz der Fülle den Gesang nicht zurückdrängt, zu erwähnen sein.

Louis Ehlert, Op. 8. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Peters. Pr. 22 Ngr. Einzeln 5 Ngr. Nr. 6, $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Was bei Op. 6 des Componisten (Lorelei, s. Band 28) bemerkt wurde, daß er nach tieferem Ausdrucke strebe, läßt sich auch von dem vorliegenden Werke größtentheils sagen. In Nr. 1. „Liebeslied" von Frey, macht sich vorzüglich der belebtere, romantische Zug der Melodie geltend; es ist das beste Stück der Sammlung. Nr. 2. „Du bist wie eine Blume" von Heine, erinnert in seinem Anfang an die Schumann'sche Composition etwas zu bemerkbar. Die Eichendorff'sche, „Erinnerung" und „Schöne Fremde", lassen in der Erfindung die Stärke vermissen. Nr. 5. „Wie sehr ich auch geliebet" von Aug. Wolf, ist im Ausdrucke etwas matt und im Schlusse der Verse nicht edel genug; es sind verbrauchte Wendungen. Nr. 6. „Hörst du die Gründe rufen" von Eichendorff, ist in der Auffassung verfehlt; die tiefe, geheimnißvolle Gewalt (man vgl. die Composition desselben Gedichtes von G. Flügel, Op. 21, 2tes Heft, Nr. 4) kommt nicht zur Darstellung, die Schlüsse sind wiederum matt und erinnern zu sehr an Dagewesenes und Abgenutztes. Auch die Begleitung dürfte nicht dem Geiste des Gedichtes angemessen erscheinen, auf die der Componist viel Sorgfalt verwendet, wie in Nr. 4, wo mehr durch diese als durch den Gesang der Charakter wiedergegeben erscheint. Die überhäuften Textwiederholungen wirken in sämmtlichen Liedern sehr störend.

Emanuel Klitzsch.

Aus Berlin.

Anfang Januar.

Königliche Oper.

Auch bei meinem heutigen Berichte will ich mich zuerst mit der Königl. Oper beschäftigen. Diese brachte neu: am 10ten Sept. „das Diamantkreuz" von Saloman, am 22sten Dec. „der Rothmantel" von Rich. Würst; neu einstudirt: am 15ten Oct. „Alceste" von Gluck, und am 15ten Dec. „der Wasserträger" von Cherubini. Wir müssen um so mehr den Fleiß unserer Bühnenmitglieder anerkennen, als durch verschiedene Umstände viele ihrer Gesangproben unnütz gemacht worden sind, wie z. B. durch Verschiebung der Aufführung der Nicolai'schen Oper „der Verbannte", durch einstweilige Weglegung der schon bis zur Generalprobe vorbereiteten Aufführung der Oper „der Wasserträger" (dies wurde durch die politischen Ereignisse: die Auflösung der Nationalversammlung und Erklärung des Belagerungszustandes Berlins darum bedingt, weil bekanntermaßen diese Cherubini'sche Oper theilweise ähnlichen politischen Inhalts ist), als auch das Repertoire im Uebrigen ein recht gutes war. Es sind abwechselnd gegeben worden: Robert der Teufel, die Hugenotten, Cortez, die Zauberflöte, Euryanthe, Oberon, der Wasserträger, Alceste, Norma, Diamantkreuz, Maurer, Regimentstochter, Rothmantel rc. Ueber das Diamantkreuz von Saloman habe ich bereits berichtet. Es ist leider aus Ursach der Erkrankung des Bassisten Bötticher bis jetzt liegen geblieben. Ueber die Alceste und den Wasserträger ließen sich wohl noch recht fruchtbare Betrachtungen anstellen, es ist indeß schon genug darüber geschrieben, so daß ich, indem ich als bloßer summarischer Berichterstatter auftrete, davon abstehen muß. Factisch ist, daß der Wasserträger seit länger als dreißig Jahren eine Zugoper der hiesigen Bühne ist, und daß die Alceste trotz des Kunstsinnes der Berliner, der, wenn er auch zum Theil affectirt sein mag, doch sonst bei Aufführung classischer Werke sich als kräftige Unterstützung erweist, und trotz ihres inneren musikalischen Werthes stets leere Häuser macht, oder richtiger gesagt, die Häuser leer läßt. Der Grund davon liegt ohne Frage darin, daß dieser, wie vielen anderen classischen Opern, jede lebendige Handlung eigentlich fehlt (da die Helden dieser Dramen nach Anlage der griechischen Tragödien dem Schicksale nur passiven Widerstand leisten, und dabei meist übermäßig viel jammern oder auch verwünschen), und im Uebrigen unsere Ansichten von Gott und Welt von denen in jenen Werken dargelegten so verschieden sind, daß uns ein wirkliches Eingehen, ein Hineinleben in diese Werke schon darum unmöglich ist. — Ueber die Aufführung des Wasserträgers habe ich rügend zu erwähnen, daß der Kapellmeister Nicolai sich erlaubt hatte, unpassende Zusätze zur Ouvertüre zu machen. Im Uebrigen war dieselbe vortrefflich.

Richard Würst hatte anfangs mit seiner Oper „der Rothmantel" außerordentliches Glück. Sehr

schnell vollendet, wurde sie augenblicklich von der Intendantur angenommen, von den Kapellmeistern Taubert und Nicolai angelegentlichst empfohlen (— —, was soll man jetzt davon denken?) und mit größter Eile einstudirt. Das Werk wurde am 22sten Dec. gegeben und — fiel durch. Wir gehören nicht zu den literarischen, hochmüthigen Kopfabschneidern, zu denen wir den Nanté in den Leipziger Signalen zählen mußten, wir wollen auch nicht mit gleicher Härte, noch weniger in der witzelnden, wegwerfenden Weise über Rich. Würst urtheilen, als derselbe früher über Andere gethan, aber wir können dennoch nicht umhin, seine jetzige entschiedene Niederlage und Demüthigung hauptsächlich auf Rechnung seiner (wir wollen hinzufügen früheren) Selbstverkennung, Selbstüberschätzung zu schreiben; und zwar deshalb: hätte Rich. Würst seine Kräfte nicht überschätzt, hätte er nicht gemeint, sich selbst einen besseren Text zufertigen zu können, als Andere im Stande sind, sondern hätte er gestrebt, ein tüchtiges, geprüftes Textbuch aus zweiter Hand zu erlangen, so sind wir überzeugt, daß er diese Niederlage nicht erlebt hätte. Denn obwohl in der Musik zum Rothmantel fast jede dramatische Charakteristik vermißt wird, so wollen wir bereitwilligst die Schuld auf den gänzlich verfehlten Text werfen. Derselbe ist nach dem hübschen, allbekannten und schon öfter bearbeiteten Mährchen von Musäus angefertigt, aber ohne Leben, ohne Charakteristik, ohne die geringste Steigerung. Das Finale des zweiten Actes bringt die Auflösung des Stückes, der dritte ist gewaltsamer Weise angehängt. Von Komik (die Oper heißt komisch-romantisch) ist im Texte so wenig die Rede, als von Heiterkeit in der Musik. Im Uebrigen befleißigt sich der Componist einer edlen Richtung und hat, rein musikalisch betrachtet, vieles Rühmliche und Anerkennenswerthe geleistet. Seine Fähigkeit hierzu hat er schon in früheren Werken, besonders in seiner Symphonie, bewiesen. Einzelne Anführungen unterlassen wir darum. Seine Instrumentation ist recht geschickt zu nennen. Wie gesagt, hätte dem Componisten ein lebenskräftigerer Text zur Bearbeitung vorgelegen, so sind wir überzeugt, daß ihn ein Mißgeschick, wie bei dem Werke in Rede, nicht getroffen haben würde. — Wir sind überhaupt gegen die Ansicht, als gediehe ein musikalisches Werk zu größerer Einheit und Vollkommenheit, wenn der Componist auch zugleich Dichter seiner Texte ist. Nach unserer Ansicht kann man nicht in zweierlei Weise dasselbe mit derselben Begeisterung aussprechen. Einzelne Ausnahmsfälle wollen wir gern zugeben. — Wie wir hören, will man versuchen, den Rothmantel nach Neujahr mit bedeutenden Kürzungen nochmals in Scene gehen zu lassen.

Von den übrigen Vorstellungen ist die der „Norma" am 29sten October zu erwähnen, weil in derselben zwei Gäste sangen. Frl. Kellberg, eine Schülerin Rellstab's, trat überhaupt zum ersten Mal auf. Sie sang die Adalgisa, und zwar im Ganzen recht gut. Ihre Stimme ist frisch, ihr Ton angenehm, ihre Schulbildung ziemlich vorgeschritten. Sie ist bereits am Königl. Theater engagirt. Mit entschiedenem Beifall trat Frl. Cruvelli als Norma auf. Man warf ihr sogar, trotz dem sie zum ersten Mal hier sang und bis dato unbekannt war, eine ziemliche Partie Kränze (!) *). Mit sehr angenehmer Erscheinung verbindet diese Sängerin einen kräftigen, vollen Ton, bedeutende Fertigkeit und ein leidenschaftliches Spiel. Schade, daß sie nicht noch in anderen Rollen aufgetreten ist. Man sagt, sie sei auf vier Gastrollen engagirt gewesen, ihr Repertoire sei aber so beschränkt, daß sie nur Norma und die Donna Anna darstellen könne. Da nun leider zur Zeit unser Don Juan, Hr. Böttícher, erkrankte und auch nicht sogleich ersetzt werden konnte, so sei Frl. Cruvelli genöthigt gewesen, wieder abzureisen, nachdem sie zwei Mal die Norma gesungen hatte. Das letzte ist factisch, für den Grund will ich nicht bürgen.

Was unsere vortreffliche Prima Donna, die Frau Köster, betrifft, so hat man endlich Seitens der Intendantur aufgehört, mit ihr Komödie zu spielen, denn sie steht nicht mehr, wie früher, durch die ganze Saison hindurch als Gast, sondern als engagirtes Mitglied auf den Theaterzetteln angeführt.

Der Kunst-Veteran Heinrich Blume, dessen glänzende, frühere Leistungen bekannt genug sind, hat in einer sehr besuchten Benefiz-Vorstellung am 26sten Octob. von der Bühne Abschied genommen.

Zum Schluß dieses Berichtes über die K. Oper erwähne ich noch, daß vor Kurzem zum Besten des Spontini-Fonds ein großes Concert unter Leitung des Kapellmstr. Nicolai und unter Mitwirkung sämmtlicher Solo- und Chorsänger von der K. Kapelle im Opernhause veranstaltet wurde, das ziemlich besucht war, uns sonst aber nicht besonderen Anlaß zur Besprechung giebt.

Die italienische Oper

hat am 20sten Decemb. ebenfalls eine neue Oper gebracht, nämlich „Christoforo Colombo". Text von Romani, Musik von De Barbieri. Der Componist ist zur Zeit Kapellmeister der italienischen Oper, und war früher Jahre lang in Wien in gleicher Stellung

*) Wahrscheinlich ist Bosco im Theater gewesen und hat flugs ausgeholfen.

thätig. Es ist ihm also hinreichende Gelegenheit geworden, deutsche Musik kennen zu lernen und zu studiren. Er hat denn auch die Gelegenheit benutzt. Es ist ihm, wie keinem Neu-Italiener, gelungen, in der dramatischen Auffassung seines Textes deutsche Wahrheit und deutsche Tiefe zu beweisen, es ist ihm gelungen, für die Stimme und zugleich für das Orchester effectvoll zu schreiben: freilich nicht immer gleich glänzend; es ist ihm sogar Manches mißlungen. So wird er besonders im Finale des zweiten Actes überwiegend italienisch, so sucht er bei einigen Chören zu sehr nach Effect, und verfällt in die Verdi'sche Schrei-Manier. Im Ganzen ist jedoch das Werk sehr schätzenswerth. Recitative und Ensemble-Stücke sind meist recht gelungen. — Der Text lehnt sich stark an den zu Cortez an, er enthält z. B. fast den ganzen zweiten Act jener Oper (die Empörung, deren Dämpfung, Darreichen von Geschenken rc.), sonst ist er ziemlich interessant und für die musikalische Composition sehr günstig. Wenn übrigens die italienischen Sänger nicht unter aller Kritik schlecht spielten, so wäre der Erfolg der Oper noch entschiedener gewesen. Aber, leider! so sehr manche Mitglieder des Theaters durch ihren Gesang entzücken, so sehr verletzen sie durch ihr persönliches Auftreten. Signor Rinaldini als Cortez trat auf wie ein träger, bequemer Spießbürger, Sigra. Fodor als Tochter des Kaziken, wie etwa eine Küchenjungfer, Sign. Labocetta als Sohn des Columbus, wie ein junger unausgewachsener Mensch, der die Füße noch nicht gerade setzen kann rc. Und wenn diese Leutchen ihr Pensum abgesungen haben, so sind sie überhaupt fertig; auf der Bühne mag dann neben ihnen vorgehen was da will, ihnen gilt das sehr gleich.

Am 18ten October hatte diese Gesellschaft unternommen, „Fra Diavolo" darzustellen. Ich konnte der Vorstellung nicht beiwohnen; es thut mir aber noch heute leid.

Die Geschwister Neruda, über die ich schon früher berichtet, haben sich zu wiederholten Malen im Königstädter Theater hören lassen und concertiren jetzt im Friedrich-Wilhelmstädtischen Casino. Den beiden jungen Schwestern hat sich noch ein Bruder, Victor, angeschlossen, der ein passabler Cellist ist.

Concerte.

Von auswärtigen Künstlern haben bis jetzt nur Hr. Demunk, Professor am Brüsseler Conservatorium, mit Frl. Garcia de Torres in einem Concerte sich hören lassen. Beide veranstalteten schon in der vorigen Saison ein Concert, und ich habe schon damals berichtet, daß Hr. Demunk ein ausgezeichneter Cellist aus der Servais'schen Schule ist, und die Sängerin Garcia de Torres eine bedeutende Coloraturfertigkeit, aber in der Höhe einen schneidenden, in der Mittellage einen matten Ton besitzt. — Außer diesem und der weiter unten zu erwähnenden alljährlichen Soirées fand nur noch Ein öffentliches Concert Statt, nämlich ein am Sterbetage Mendelssohn's zum Besten des Friedrichsstifts veranstaltetes. Dasselbe hatte leider keinen äußeren Erfolg. Die unter Leitung des Kapellmstr. Taubert von der K. Kapelle und der Singakademie höchst vortrefflich ausgeführten Compositionen waren folgende: Ouvertüre zu Athalia, Chor aus Oedipus, der 42ste Psalm, und die erste Walpurgisnacht. Sämmtliche Werke sind Ihnen bekannt, das letztere wurde hier zum ersten Mal öffentlich aufgeführt.

Die Symphonie-Soirées wurden am 8ten November eröffnet und haben bis jetzt an neuen Werken eine Ouvertüre von Gade, Ihnen auch schon bekannt, und eine Phantasie von C. Franck gebracht. Diese letztere ist ein anerkennenswerthes Werk, geschickt gearbeitet, gewandt instrumentirt, erinnert an Mendelssohn, und hat Mangel an originellen Themen.

Der Verein für Kammermusik (die HH. Zimmermann, Richter, Lotze, Ronneburger, Steifensand) eröffnete seine Soirées am 24sten Novemb., und brachte in der zweiten Soirée eine neue Sonate für Piano und Cello von Steifensand. Eine Sonate für Piano allein, von demselben Componisten, die früher erschien, ist gelungener als dieses neueste Werk. Das Cello spielt in demselben eine zu untergeordnete Rolle, das Clavier läßt sich auf zu viel Passagenwerk ein, so daß die Construction aller Sätze unklar wird, das Ganze klingt überhaupt bedeutend modern. — Das Spiel des Hrn. Steifensand ist allerdings etwas hastig und unruhig. Merkwürdiger Weise haben dies einige hiesige Recensenten erst dann gefunden, als Loeschhorn Steifensand's Stelle in den Trio-Soirées übernahm, und diese Herren fallen jetzt zu Gunsten des ersteren, der allerdings ganz vortrefflich spielt, in der ungemessensten Weise über den letzteren her.

Die Trio-Soirées der HH. Loeschhorn und Gebr. Stahlknecht sind am 11ten Nov. eröffnet, und haben, außer einem Trio von Clara Schumann, das Ihnen bekannt ist, ein neues Trio von Flod. Geyer gebracht. Geyer beweist in allen seinen neueren Werken nicht nur eine vollkommene Formen-Kenntniß und Formen-Gewandtheit, sondern auch Originalität und oft Tiefe in der Erfindung und Ausführung. Mitunter nur geht er in seinem Streben nach Originellem zu weit, wir stoßen deshalb auf einzelne Härten und Kahlheiten. Doch dies ist, wie gesagt, nur zuweilen der Fall, und wir wollen auch bedenken, daß in solchen Beziehungen jedwedes Urtheil subjectiv

bleibt. Vorliegendes Trio ist eine der gelungensten Compositionen Geyer's und sehr zu empfehlen.

Der hiesige Tonkünstler-Verein, der seit dem Herbst v. J. sich bedeutend aufgeschwungen hat, veranstaltet monatlich eine halb-öffentliche Matinée. Ich unterlasse, von den zwei bis jetzt stattgefundenen ausführlicher zu sprechen, in der Absicht, das nächste Mal sowohl über den Verein selbst, als über diese Matinéen einen specielleren Bericht zu geben.

Schließlich sei nur noch erwähnt, daß der Musikdirector Wieprecht so eben ein Orchester aus etwa vierunddreißig Personen zusammengestellt hat, mit dem er Concerte zu geben beabsichtigt, in denen hauptsächlich neue Werke executirt werden sollen.

C. Schröder.

Leipziger Musikleben.

Zwölftes Abonnementconcert.

Das zwölfte Abonnementconcert am 11ten Januar wurde mit der trefflich ausgeführten Symphonie von Mozart D-Dur, ohne Menuett, eröffnet. Hr. Behr sang hierauf Scene und Arie aus Euryanthe: „Wo berg' ich mich ꝛc." so tüchtig, wie wir von diesem immer Gutes anstrebenden Sänger gewohnt sind. Gade's Meisterwerk „Nachklänge von Ossian" folgte. Zwei Lieder von Schubert, „der Lindenbaum" und „Geheimniß", vorgetragen von Frau Livia Frege, beschlossen den ersten Theil. Die Sängerin wurde gerufen, wiederholte das zweite Lied, und gab noch eines zu. Im zweiten Theil kam Mendelssohn's Lobgesang, wie schon berichtet wurde, für das Neujahrsconcert bestimmt, zur Aufführung, die Soli gesungen von Frau L. Frege, Frl. Stark und Hrn. Widemann, die Chöre ausgeführt von Mitgliedern der Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor. Das Concert war ein sehr genußreiches. Keine Trivialität störte den erhebenden Totaleindruck.

F. B.

Concert von Frau Clara Schumann. Dreizehntes Abonnementconcert. Erstes Abonnementquartett.

Drei hohe Festtage brachte uns die vergangene Woche. Es waren dies der 15te, 18te und 20ste Januar. Seit lange sind uns nicht in so kurzem Zeitraum so reiche Kunsterlebnisse geworden, als diesmal; das Andenken daran wird unauslöschlich sein. Am erstgenannten Tage fand unter Mitwirkung der Frau Schröder-Devrient das Concert der Frau Clara Schumann Statt. Eine außergewöhnlich zahlreiche Zuhörerschaft füllte die Räume. An Solowerken für Pianoforte führte die gefeierte Künstlerin die Sonate Les adieux, Op. 81 von Beethoven, und die Variations sérieuses, Op. 54 von Mendelssohn, aus, beide, insbesondere die letzteren, in vollendeter Weise. Ferner spielte sie im Verein mit den Herren Concertmeister David, Klengel, Herrmann und Wittmann Robert Schumann's Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Frau Schröder-Devrient sang „Abendempfindung" von Mozart, „Schilflied" von Mendelssohn, „der Nußbaum" (aus Op. 25, Heft 1) und „Frühlingsnacht" (aus Op. 39) von Schumann, endlich zum Schluß „Erlkönig" und „Ungeduld" von Franz Schubert. Mit welch' hoher Meisterschaft all' diese Werke vorgeführt wurden, bedarf ausführlicherer Erörterung nicht. Am meisten zündete das Scherzo des Quintetts, die „Frühlingsnacht" und der „Erlkönig", welch' beide letzteren Frau Schröder-Devrient wiederholte, um dem allgemeinen stürmischen Verlangen nachzugeben.

Im dreizehnten Abonnementconcert am 18ten hörten wir im ersten Theile die Ouvertüre zum Wasserträger, Introduction und Arie aus Orpheus von Gluck, gesungen von Frau Schröder-Devrient, das D-Moll Concert von Mendelssohn, vorgetragen von Frau Clara Schumann, Lieder von Schubert: „Trockne Blumen" und „Am Meere", ferner, da der Beifall nicht enden wollte: die „Frühlingsnacht" und „Ungeduld", sämmtlich von Frau Schröder-Devrient gesungen, endlich Barcarole von Chopin, gespielt von Frau Clara Schumann. Den zweiten Theil des Concerts füllte die zweite Symphonie von Schumann, deren Ausführung unter des Meisters eigener Leitung eine sehr gelungene war.

Das erste Abonnementquartett am 20sten brachte gleichfalls in trefflicher Ausführung: Streichquartett von Beethoven (Op. 18, Nr. 3 D-Dur), vorgetragen von den HH. Joachim, Klengel, Herrmann und Wittmann; Trio von Schumann, vorgetragen von Frau Clara Schumann und den HH. David und Wittmann (das Scherzo wurde wiederholt); Octett für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells von Niels W. Gade (neu), ausgeführt von den HH. David, Joachim, Klengel, Zahn, Herrmann, Hunger, Wittmann und Grenser.

Bedarf es noch eines Wortes zur Verherrlichung der Namen der beiden Künstlerinnen, welche in diesen Concerten wirkten? Die Vollendung ihrer Leistungen ist bekannt. Frau Schröder-Devrient sang die Arie von Gluck so seelenvoll und tief empfunden, als mit genialer Gewalt den Erlkönig und mit hohem dichterischen Verständniß die Lieder. Frau Clara Schumann begleitete sie in ausgezeichnet schöner Weise, und bewährte in Mendelssohn's Variationen und Con-

cert sowohl, als in Chopin's Barcarole, wie überall, ihren Ruhm als die einzig Dastehende unter den lebenden Claviervirtuosen.

Wie diesmal Schumann's Werke die Zuhörer begeisterten, davon zeugte der lebhafte Beifall, der jedem Satze, namentlich den Scherzos, folgte. Für die Verehrer des Meisters mußte es von großem Interesse sein, drei seiner bedeutendsten Tonschöpfungen kurz nach einander zu hören. Auf die Symphonie, die seit den ersten Aufführungen vor zwei Jahren nicht wieder in Leipzig zu Gehör kam, waren Alle gespannt. Der Eindruck derselben war überwältigend. Der tiefe Inhalt des ersten Satzes enthüllte sich ihnen zu lebendiger Erfassung, ganz gewaltig griffen die Töne ein in's innere Leben. Als größter Moment durchdrang mich die Stelle S. 58 der Partitur, wo die Trompeten ihr siegreiches

zuerst bringen; das war das unmittelbare Walten des Genius, zu gleicher Zeit den Menschen niederbeugend und erhebend, ihn befreiend von Allem was irdisch an ihm ist. Daß der Satz zu dem Erhabensten gehört, was je ein Auserwählter schuf, ward mir zur sichersten Ueberzeugung. Scherzo und Adagio hielten die Stimmung fest mit genialer Kraft. In ersterem hätte ich einige Contrabässe mehr gewünscht, damit die Eintritte des Anfangs klangmächtiger hervortreten mochten. — Gleich großartig als diese Sätze erschien mir der erste Satz des Trios. Die Wirkung desselben ist wie bei jenen keine, die zu lautem Jubel führt, aber sie ist eine heiligende, verklärende. Nur diesen Gesichtspunkt im Auge behalten, ist den anderen Sätzen des Werkes eine minder hohe Stellung zuzugestehen; nur jenen Offenbarungen in der Symphonie gegenüber, erscheinen sie weniger bedeutungsvoll. Ich erwähne dies in Bezug auf die Beurtheilung des Trios im vorigen Bande d. Z.; daß der Kunstwerth derselben deshalb nicht gering ist, bedarf keiner weiteren Bestätigung. — Die „Frühlingsnacht" ist eins der schönsten Lieder Schumann's.

Es bleibt noch übrig, des Octetts von Gade mit einigen Worten zu gedenken. Dasselbe ist ein reizendes Werk, trefflich instrumentirt und gearbeitet. Der Inhalt ist zwar nicht aus schwer zu ergründender Tiefe geschöpft, jedoch ganz annehmlich. Am anregendsten ist das Finale, nach diesem der erste Satz. Im Ganzen ist es als ein vielfach interessantes Werk zu bezeichnen. Das nordische Element, welches anderen Schöpfungen Gade's eigen, ist fast ganz in ihm verschwunden, damit freilich auch das individuell Eigenthümliche des Tondichters. Manches erinnerte an Weber. Jedenfalls wird eine spätere näher eingehende Beurtheilung dies kurze Referat ergänzen.

Concertinstitute seien schließlich darum angegangen, Schumann's Symphonie recht bald zur Aufführung zu bringen. Mögen sie dahin wirken, daß das Werk Eingang finde, mögen sie das Ihrige thun, damit das, was die Meister begeistert schufen, stets zur Anerkennung gelange, und so seiner Bestimmung gemäß immer mehr ein Gemeingut der Menschheit werde.

A. D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

J. Schladebach, Op. 18. Drei Lieder für Bariton oder Alt. Meyer jun. 16 Gr.

— — —, Op. 19. Drei Lieder. Nr. 1, 12 Gr. Nr. 2, 12 Gr. Ebend.

H. Litolff, Op. 48. Das neue Lied. Gedicht von Buchheim, für 1 Baßstimme. Meyer jun. 12 Gr.

H. Litolff, Op. 49. Drei Lieder für Sopran oder Tenor. Ebend. 20 Gr.

Th. Schneider, Op. 3. Fünf Gesänge. Dessau, Schlotter. 15 Sgr.

W. Wöhler, Op. 3. Der Sänger. Ballade für eine tiefe Stimme. Hagemann u. Copp. ½ Thlr.

Werden besprochen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. | № 10. | Den 1. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Cassel.

(Fortsetzung u. Schluß.)

Untersuchen wir, worauf die musikalische Kunst in Cassel basirt ist, so glänzt uns zunächst eine Oper entgegen, welche unter besonderer Begünstigung des Hofes seit dem Jahre 1770 fast immer zu der besseren in Deutschland gehört, in einigen Perioden sogar den Rang der besten Oper eingenommen hat. Sie hat sich, wenn es ihr auch oftmals an bedeutenden Größen fehlte, doch stets durch ein gutes, nobles Ensemble hervorgethan, und hierdurch gewiß den Vorzug vor vielen größeren Opern verdient. Augenblicklich fehlt es derselben an einer Coloratur-Sängerin, und sie besitzt in Frl. Emilie Walter ein Mitglied, dessen großartige dramatische Wirkung nur leider zu oft durch unpassende Rollenzutheilung vernichtet wird. Die imposante Erscheinung dieser Sängerin, sowohl in ihrer Persönlichkeit, gleichwie in ihrem Stimmfonds, paßt nur für eine große Oper, worin eine doppelte Besetzung es zuläßt, für eine solche Künstlerin nur wahrhaft großartige Partien aufzuheben. Mad. Schröder-Devrient würde am Theater zu Cassel eben so unpassend placirt sein, wie Frl. Walter. Mancher kurzsichtig ausgesprochene Tadel über diese bedeutende Sängerin trifft daher nicht diese selbst, sondern die rücksichtslose Zutheilung durchaus unpassender Rollen, wohin außer anderen die Rolle der Alma in Spohr's Berggeist zu rechnen ist.

Die sechs regelmäßigen Abonnementconcerte, welche jährlich vom December bis in den März einen kleinen musikalischen Cyklus bilden, sind Ihnen und Ihren geehrten Lesern durch meine seitherigen Mittheilungen zu bekannt, als daß ich es nöthig erachten müßte, dieselben noch besonders zu charakterisiren. Ihr Repertoire wird durch Hrn. Kapellmusikus Bott d. ält., den Vater des bekannten Violinvirtuosen J. J. Bott, wenn auch nicht ausschließlich bestimmt, doch zum größten Theil veranlaßt. Diese Concerte haben bisher immer an einer gewissen Einseitigkeit, ich möchte sagen, an einer Gewohnheitsträgheit laborirt, woran jedoch Hr. Bott weniger Schuld trägt, als ein altes Herkommen und anderer Einfluß. Eine rühmliche Ausnahme scheint die diesjährige Saison zu machen, indem wir im zweiten Abonnementconcert, welches am 25sten Dec. 1848 stattfand, das große Vergnügen hatten, Haydn's großartige „Schöpfung" nach einem Zwischenraum von achtzehn Jahren wieder zu hören. Die Ausführung war so gelungen, daß die allgemeine Befriedigung sich in dem Wunsche aussprach, dieses herrliche Tongemälde recht bald wiederholen zu lassen. Hierfür verdient Hr. Bott unseren innigsten Dank, denn seiner Beharrlichkeit allein ist es gelungen, jene Aufführung ins Leben zu rufen.

Sonstige musikalische Productionen verdanken wir dem von Spohr vor fünfundzwanzig Jahren gegründeten und noch immer geleiteten Cäcilienverein, der von Hr. Dr. Wiegand seit fast eben so langer Zeit veranstalteten Gesangakademie, der Liedertafel für Männergesang, einem seit kurzer Zeit erst bestehenden Männergesangquartett, und dem von J. J. Bott in's Leben gerufenen Musikverein für Orchestermusik. Alle

diese Bestrebungen haben schon recht oft zu erfreulichen Resultaten geführt, und ihrem Zusammenwirken allein ist es möglich gemacht, von Zeit zu Zeit große Oratorien mit Orchester zur Aufführung zu bringen, wie dies alljährlich am Charfreitage und auch gewöhnlich am ersten Pfingsttage der Fall ist. Die eigentliche Kirchenmusik ist leider hier in Cassel gar nicht mehr vertreten, seitdem die Seelenmessen für den Landgrafen Friedrich II. ihr Ende erreicht haben, und dadurch die Veranlassung weggefallen ist, seinen Todestag (31sten October) in der hiesigen katholischen Kapelle durch die Aufführung von Mozart's Requiem oder ähnlichen Meisterwerken zu feiern. Einige neuere Versuche des oben gedachten Hrn. Bott d. ält., auf Ostern und Pfingsten in jener Kirche eine Messe aufzuführen, haben an der geringen Theilnahme ihre Klippe gefunden. Ein gleiches Schicksal hatte bisher die Quartettmusik, welche der Oeffentlichkeit so gut wie ganz entzogen war; allein in der neuesten Zeit wird unter erfreulicher Begünstigung von vielen hiesigen Musikfreunden darauf hingearbeitet, öffentliche Quartettproductionen in einer regelmäßigen Folge zu veranstalten, und man sieht allgemein mit Spannung der Ausführung und dem Erfolge entgegen.

Von hier lebenden Virtuosen ersten Ranges nenne ich nur Kapellmeister Spohr, dessen unnachahmliches Geigenspiel jeden Winter ein Mal die Hörer öffentlich erfreut; seinen ausgezeichneten Schüler J. J. Bott; den Violinvirtuosen Wolfgang Hilf, aus David's Schule; die Gebrüder F. und H. Tivendell aus Liverpool, von denen der erstere ein vortrefflicher Pianofortespieler ist, und vorzugsweise noch Frau Breithaupt = Bott als eine gediegene Pianistin von glänzender Schule. Im musikalischen Lehrfach, und zwar in der Compositionslehre, ist Spohr und Otto Kraushaar; im Violinspiel Spohr und Bott d. ält.; im Pianospiel Frau Breithaupt=Bott, Frl. Molendo d. ält., Frl. Wiegand, Frl. Schultheiß, die HH. Mosenthal, Bott d. ält., Endter, Rosenkranz, O. Kraushaar, Albrecht; im Gesang die HH. Föppel, Biberhofer und Dr. Wiegand vorzugsweise anzuführen, vieler Anderer nicht zu gedenken. Es wird Niemand verkennen, wie viel von der Virtuosität und der Richtung dieser Lehrer abhängt, um den Geschmack und die Richtung des ganzen Publikums danach zu bestimmen, und werde ich deshalb schließlich noch einige Worte darüber aussprechen.

Ich habe Ihnen in dem Bisherigen mitgetheilt, welche musikalischen Kräfte wir hier in Cassel besitzen, und in welcher Weise dieselben zum Genusse des Publikums angewendet werden; ich habe Ihnen nun noch zu sagen, wie sich das Publikum hierbei verhält, und wie sich die hiesige Kritik gestaltet. Wenige Städte können nach dem Verhältniß ihrer Größe so viel ausgezeichnete Virtuosen und Künstler der Tonwelt aufweisen, als Cassel; es dürfte auch genügen, eine solche Oper, eine Reihe von Concerten und mehrere Gesangvereine zu besitzen, um damit ein reges musikalisches Leben zu unterhalten; allein gerade hieran gebricht es durchaus. Die Vorzüge unserer Oper habe ich oben geschildert, den Charakter der Concerte habe ich bezeichnet, allein die Gesangvereine entbehren alles Lebens und aller innigen, wesentlichen Theilnahme; sie sind ein Prunk von sichtbaren, aber musikalisch todten Kräften. Woran dieses liegt, ist wohl zu ermitteln, wir müßten jedoch alsdann in unseren Forschungen weitergehen, als mir in diesen Blättern gestattet sein kann; ich sage hier nur so viel, daß eine Gesellschaft von Dilettanten zur Erreichung eines wahren Kunstzwecks nur durch die unermüdlichste Lebendigkeit ihres Directors angehalten werden kann. Die Lauheit des hiesigen Publikums erschwert natürlich jedes artistische Unternehmen in sehr hohem Grade, und es gilt in Cassel fast als Regel, nur das bereits an allen Orten als vortrefflich anerkannte Meisterstück zu loben und eine gewisse Begeisterung dafür zu zeigen (oder wohl gar nur zu erheucheln!); allein das Beste würde ohne vorausgegangenen Ruf ohne Barmherzigkeit und Gnade dahier durchfallen, insbesondere aber, wenn es sogar etwas Einheimisches sein sollte — denn von Patriotismus für seine eigenen Künstler weiß man hier gar Nichts. Der Geschmack des hiesigen Publikums ist daher, wenn wir uns ganz schonend ausdrücken wollen, ein unselbstständiger; man lobt nur das bereits Gelobte, man tadelt das Getadelte, und rümpft zweideutig die Nase über Alles, wovon man anderwärts noch nichts gehört hat. Wie viel hierbei die Kunstverständigen, die Kritiker und insbesondere auch die Lehrer der verschiedenen musikalischen Branchen zu verantworten haben, liegt auf der Hand, denn sie sind die Führer, und die letzteren namentlich üben einen ganz unvermeidlichen Einfluß auf den Geschmack und die Richtung des Publikums aus, wie ich schon oben anzudeuten Gelegenheit fand. Die eigentliche Kritik verfolgt entweder ihre rein subjectiven Ansichten und Zwecke ohne Rücksicht auf das Publikum als objective Mehrheit, oder sie verfährt wohl gar, was weit schlimmer ist, im Dienste der Theater-Intendanz mit inconsequenten Schmeichelworten, wie dies sonst in Berichten der „Casseler Blätter" über die hiesige Oper mit Bedauern wahrzunehmen war. Dies Alles wird Ihnen keinen sehr erfreulichen Anblick unserer hiesigen musikalischen Verhältnisse gewährt haben; ich bedauere es, sollte ich Ihren Erwartungen nicht entsprochen haben; allein Sie bestanden ja darauf, so ungern ich dies Mal

Ihren Wunsch erfüllte, und die Wahrheit ist es wenigstens, welche ich Ihnen zu schildern versuchte. Um diese Skizze jedoch noch zu vervollständigen, habe ich Ihnen hinzuzusetzen, daß der hiesige Musikalienverleger, Hr. Carl Luckhardt, mit großen Bestrebungen seinem artistischen Geschäft eine jede Richtung zu geben trachtet, welche die Kunst zu fördern und den Geschmack des Publikums zu veredeln, gleich wie die Theilnahme frisch zu erhalten im Stande ist. Er hat nicht nur ein umfangreiches Notenlager etablirt, sondern auch ein Musikalien-Leih-Institut errichtet, worin bereits 8045 Nummern zum Gebrauche des Publikums enthalten sind, und ist endlich mit vielfachen Opfern bemüht, durch einen selbstständigen Verlag die Werke hiesiger und auswärtiger Componisten in correctem und elegantem Stich zu ediren, wobei er von dem geschickten Lithographen, Hrn. G. Beyer dahier, trefflich unterstützt wird. — — r.

Kleine Zeitung.

Coburg, im Januar. Die einzige Novität von Belang, welche unser an der Schwindsucht leidendes Hoftheater im Laufe der vorigen Saison gab, war des Herzogs neue Oper: „Die Vergeltung". Um sie zweckmäßig besetzen zu können, wurde die Herzogl. Meiningen'sche Kammersängerin, Frau Via-Mittermayr, hierher gerufen, um die Partie der Prima Donna zu übernehmen. Die Oper war prachtvoll ausgestattet, ging sehr gut, und erhielt wohlverdienten Beifall. In jeder Beziehung steht dieses Werk über Zaire. Die Melodien sind größtentheils originell, schwungvoll, pikant und sehr dankbar für die Sänger, die Instrumentation nicht überladen. Lebhaften Beifall erhielten fast alle Solo-Partien. Diese waren durchgehends gut besetzt. Ausgezeichnetes leisteten: die Damen Via-Mittermayr und Fr. Schneider; die HH. Reer, Nolden, Hofer und Gerl. Auch der schwache Chor, die Schattenseite unserer Oper, that sein Möglichstes. — Gustav Schmidt's „Prinz Eugen" ging auch über die Breter, konnte jedoch wenig ansprechen. Die Pointe der Oper, das Lied von Eugen, wiederholt sich zu häufig. Anlage, Ausführung und Instrumentation erinnern zu sehr an das schon Dagewesene. Unbedeutend ist die Ouvertüre. Von einem deutschen Componisten konnte man eine bessere verlangen. — Fräul. Strauß aus Karlsruhe debütirte als Regimentstochter und als Agathe in Weber's Freischütz. Ihre Auffassung ist lobenswürdig, nicht minder ihre Intonation; ihre Stimme ist jedoch zu schwach, besonders in den Ensemble-Stücken. Unsere abgegangene erste Sängerin, Frl. Halbreiter, wird zu schmerzlich vermißt. Frau Herbst-Jazedé, als zweite Sängerin, war beständig indisponibel, deshalb hat Fräul. Schneider ausgeholfen. Das Material der Letzteren konnte freilich nicht in allen Partien genügen, doch in mehreren, z. B. als Magdalaine in Postillon, als Aennchen im Freischütz, leistet sie Ausgezeichnetes. Ihre vielseitige Ausbildung und Anspruchslosigkeit, ihre schnelle Auffassung machen sie zum Liebling unseres Publikums. Die incompetenden Urtheile eines hiesigen Redacteurs über ihre Leistungen konnten hier nur Unwillen erregen.

Rücksichtlich der Kirchenmusik läßt von hier sich wenig Günstiges referiren. Sie ist und bleibt der faule Fleck unseres Kunstlebens. Sehr zu bedauern ist es, daß durch ein Mißverständniß in der Herzogl. Familie ein Gesangverein aufgelöst wurde, der unter der Leitung unseres Concertmeisters Späth sich fast ausschließlich mit der Aufführung classischer Kirchencompositionen der alten und neuen Zeit beschäftigte. Wir haben die Hoffnung, daß bald ein neuer Verein erstehen wird, von dessen Inslebentreten und Wirksamkeit im Laufe dieses Jahres referirt werden kann. — Die HH. Kammermusiker Töpler, Mund, Krämer und Rösler erfreuten uns abermals mit der trefflichen Ausführung classischer Streichquartette. In ihren Leistungen sind diese braven Künstler rüstig vorwärts geschritten. Ein neues Quintett von Krämer, dem ersten Violinisten dieses Vereins, wurde beifällig aufgenommen. Daß Compositionen der neuen Zeit vorgeführt wurden, verdient lebhafte Anerkennung. — Die hiesige Liedertafel, welche ihre Entstehung dem thätigen Cantor Knauer verdankt, ist seit einem Jahre stumm geblieben, wenigstens gab sie nicht öffentlich ein Zeichen ihrer Existenz. — Die Bürgerwehrmusik, die ihren Todeskeim von Gotha hierher brachte, ist aufgelöst. Man sieht aus diesem Referate, daß hier in fast allen Zweigen der Tonkunst seit der Revolution rückwärts gegangen wurde. Das sind unsere Märzerrungschaften!! . . . W — n.

Unter dem Namen Cäcilienverein besteht in **Dresden** seit einem Jahre ein Chorgesangverein, der sich die Ausführung alter kirchlicher Werke deutscher und italienischer Meister zur Aufgabe gestellt hat. Schon vor einer Reihe von Jahren einmal in Thätigkeit, wurde er durch einen mehrjährigen Aufenthalt des Directors Otto Kade in Italien unterbrochen, und begann nach der Rückkehr desselben im vorigen Jahre auf's Neue sich zu constituiren.

Es liegt uns ein gedruckter, für die Vereinsmitglieder bestimmter Bericht des Hrn. Kade über die Wirksamkeit im Jahre 1848 vor. Wir entnehmen aus der Vorrede folgende Stelle:

„Ein mehr als zehnjähriges Studium, unterstützt durch eine im Fache der Kirchenmusik nicht ganz unbedeutende Bibliothek, hatte schon längst in mir den sehnlichsten Wunsch hervorgebracht, die Schätze, welche die musikalische Literatur früherer Jahrhunderte in so unglaublicher Menge und Schönheit aufzuweisen hat, daß man über deren Fruchtbarkeit nur staunen kann, nach und nach einem gewählteren Publikum vor-

zuführen, und gewissermaßen in's Leben zu rufen. Verstärkt wurde dieser Wunsch durch eine in musikalischer Beziehung höchst interessante Reise über Wien nach Italien, wo sich mir die Gelegenheit, meine Sammlung durch Meisterwerke früherer Componisten zu vervollständigen, in reichlichstem Maaße darbot. Wien mit seinen unerschöpflichen Bibliotheken (ich führe deren nur zwei der bedeutenderen an, die kaiserliche öffentliche und die des Musikvereins für die österreich. Staaten), München, von dessen Bibliothekschätzen ich nur die mehr als sechzig Folianten umfassende Sammlung der Werke des Orlando di Lasso nennen will, Bologna mit seiner aus 13,000 Bänden bestehenden Bibliothek der Philharmonischen Gesellschaft (Lyceum), Florenz mit der Maglibechiana, Rom mit mehreren öffentlichen, so wie Privatbibliotheken (ich erinnere nur an die des Abbate Santini), Pisa und Pistoja mit ihren herrlichen Domarchiven, gewährten mir eine reiche Ausbeute, und werden noch Manchem, der nach mir kommt und sich die Mühe des Suchens nicht verdrießen lassen will, die herrlichsten Schätze eröffnen. Nur inniges, tiefes Bedauern muß jeden wahren Musikfreund ergreifen, der dieses riesenhaft aufgespeicherte, in todten Massen daliegende Material mehrerer Jahrhunderte zu unnützer Ruhe verdammt sieht, und mit unendlicher Freude gedenke ich oft der frühen halbdunkeln Morgenstunden, wo ich bei dem merkwürdigen Denkmal ehrwürdiger Vorzeit, dem Pantheon in Rom, vorüber meiner Klosterbibliothek der Casanatenensis zueilte, um in mühsamer, langsam vorwärtsschreitender Arbeit eine der bedeutendsten Messen Palestrina's, Assumpta est Maria, in Partitur zu bringen. Doch werden Mühe und Arbeit keinen Grund abgeben, meiner einmal gewonnenen Ueberzeugung von der Wichtigkeit eines gründlichen historischen Studiums der älteren Kirchenmusik, einer Ueberzeugung, die sich mehr und mehr befestigt, untreu zu werden, im Gegentheil kann es nur mein sehnlichster Wunsch sein, Gleichgesinnten meine schwache Hand zu bieten, um die im Staube und der Vergessenheit schlummernde Herrlichkeit früherer Zeit an's Tageslicht fördern und dadurch einem der edelsten Zweige unserer göttlichen Kunst neue Lebenskräfte zuführen zu helfen."

Im verflossenen Jahre wurden folgende Werke aufgeführt Choräle des 16ten und 17ten Jahrhunderts aus der Sammlung von Becker und Billroth; Ecce quomodo moritur von J. Gallus; drei Motetten von Palestrina; Motette: Ist Gott für uns rc. von M. Frank; Christe eleison von O. Benevoli; drei Charfreitagsgesänge und Vater-Unser von H. Schütz; zwei Motetten von A. Hammerschmidt; Arie: Se miei sospiri, von A. Stradella; der 130ste Psalm von C. M. Clari; Lauda Sion von Caldara: Psalmen von B. Marcello; Stabat mater von E. d'Astorga; Litanei und Magnificat von Durante; endlich Compositionen von Bach und Händel.

Die Vereinsmitglieder versammeln sich wöchentlich; von Zeit zu Zeit werden größere Aufführungen vor eingeladenen Zuhörern veranstaltet; in einer der letzten Versammlungen wurden auch Sonaten von Bach und Mozart für Pianoforte und Violine ausgeführt, wobei Kammermusikus Poland mitwirkte.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Der Baritonist Hr. **Eicke**, früher Director des Bremer Theaters, hat jetzt die Magdeburger Bühne übernommen, wo die Mitglieder des Braunschweiger Hoftheaters: Frau Fischer-Achten, Hr. Fischer, Tenorist aus Leipzig, und Hr. Schmezer mit großem Beifall gastirten.

Neue Opern. **Flotow** hat seine neue Oper vollendet, sie heißt: Das Wunderwasser.

Vermischtes.

In **Paris** kamen jetzt zwei neue Theaterstücke: A bas la famille ou les banquets (Nieder mit der Familie und den Banketts), und: Les Lampions de la Veille et les Lampions du Lendemain (Die Lämpchen — Illumination — von gestern und die Lämpchen von morgen), zur Aufführung, welche nur aus Gesängen und Pantomimen bestehen, aber doch mit ziemlichem Beifall aufgenommen wurden, indem sie ganz auf die Gegenwart berechnet sind.

Das Concertdirectorium der „Harmoniegesellschaft" in **Magdeburg** hat beschlossen, trotz eines vorauszusehenden nicht unbedeutenden Deficits in der Concerteinnahme, den künstlerischen Zwecken entgegentretende Einschränkungen nicht zuzulassen, und die gewöhnliche Zahl der Concerte dennoch abzuhalten. Es ist uns erfreulich, solche rühmenswerthe Gesinnung zur Kenntniß unserer Leser zu bringen.

Am 23sten Januar wurde in Leipzig **Heinze's** „Ruine von Tharand" aufgeführt. Dem was wir darüber hörten zufolge scheint dieselbe nur wenig gefallen zu haben. Nach einer zweiten Aufführung werden wir berichten.

Frau **Schröder-Devrient** hat auf ihr gemachte Anträge, das Leipziger Publikum durch ein Gastspiel zu erfreuen, mit Bestimmtheit erklärt, die Bühne nie wieder zu betreten.

Druckfehler. Band 29, Nr. 29, S. 163, Spalte 2, Zeile 16 u. 17 v. o. muß es statt: Hauptzweck, Hauptdruck heißen.

Notiz. Titel und Inhaltsverzeichniß zum 29sten Band werden mit Nr. 11 u. 12 ausgegeben.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 11. Den 5. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für die Orgel. — Leipziger Musikleben. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Für die Orgel.

A. G. Ritter, Op. 13. Zweiunddreißig der gebräuchlichsten Choräle mit Vor- und Zwischenspielen tactgemäß verbunden und mit Bezeichnung der Register und der Applicatur versehen; für die ersten Versuche im gottesdienstlichen Orgelspiele. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 25 Sgr. (Partiepreis 20 Sgr.)

Der Verf. legte den Bearbeitungen dieser Choräle ohne Zweifel die doppelte, zum Theil schon auf dem Titelblatte angedeutete Absicht unter: angehenden Orgelspielern bei ihren ersten Versuchen im gottesdienstlichen Orgelspiele eine möglichst wirksame und vor Abwegen bewahrende Stütze, zugleich aber auch einen Beitrag zum Anbau einer vernünftigeren und zweckmäßigeren Behandlung unseres Chorals mit seinem mehr oder weniger wesentlichen Zubehör, dem Vor- und Zwischenspiel, zu geben. Vielleicht wollte er somit auch einen Theil der unserem Chorale von den Anhängern und Vertheidigern des alten sogen. „rhythmischen" Chorals vorgeworfenen Mängel abstellen helfen, oder — wenn die Zukunft die höhere Berechtigung des alten Chorals wirklich außer allen Zweifel stellen sollte — einstweilen bis zu diesem der modernen Choralweise den Todesstoß versetzenden Zeitpunkte ein mehr als bisher befriedigendes Surrogat geben. Sei dem wie ihm wolle: eine Verbesserung der Choralvortragsweise wenigstens von Seiten des Organisten, schien dem Verf. unter allen Umständen nothwendig zu sein. Den meisten Anstoß fand man schon längst, und mit Recht, an der Art und Weise, wie die Zwischenspiele gemeinhin erfunden und ausgeführt wurden. Sie fielen durch ihre zu willkührlich ausgedehnte Länge, noch mehr aber durch die Heterogenität des Inhaltes und der Form, mit den Choralzeilen dermaßen auseinander, daß sie als sinn- und beziehungslose, allen inneren Zusammenhang störende Partikelchen, welche zugleich den Eintritt der folgenden Choralzeile unsicher und zweifelhaft machten, erscheinen mußten. Die willkührliche Haltung der Fermate auf der Endnote jeder Zeile trug nicht minder dazu bei. Schon Rinck, Karow, Hentschel u. A. suchten durch möglichst einfache, kurze, der würdigen und feierlichen Bewegung des Chorals gemäße, vorzugsweise d r e i stimmige Behandlung der Zwischenspiele, diesen Uebelstand zu beseitigen. Der Verf. versucht hier einen weiteren Fortschritt. Indem er, strenger noch als seine Vorgänger, dem Zwischenspiele jede figurale, ihm gleichsam individuell eigene und dem Charakter der Choralform auch nur im Geringsten widersprechende Bedeutung versagt, die Fermate beseitigt und dafür der Endnote jeder Zeile bestimmte Geltung von meist drei Vierteln giebt, hierauf das im streng tactischen Zusammenhange folgende Zwischenspiel, fast durchgängig von derselben (Dreiviertel-) Länge, mit der Anfangsnote der folgenden Zeile tactisch eben so streng, und zwar solcherweise verbindet, daß diese Note je nach der ihr zuertheilten tactischen Stellung auch wirklich als Thesis oder Arsis empfun-

den wird *), sucht er dem Chorale eine, als der Liedform vorzugsweise gebührende, compacte, sich organisch in rhythmischer Einheit entfaltende Gestaltung zu geben. Das ist ihm denn auch bei vielen Chorälen gelungen. Vielfacher Widerspruch dürfte aber bei denjenigen Chorälen laut werden, in welchen der Verf. den $\frac{3}{2}$ Tact momentan einzuführen sich veranlaßt fand. Man sehe folgende Stellen:

Aus Nr. 31: Wie schön leuchtet 2c. Schluß der 6ten Zeile.

Aus Nr. 6: Dir, dir, Jehovah 2c.

Schluß der 1sten Zeile.

Diese vereinzelte Anwendung des $\frac{3}{2}$ Tacts findet sich überall da, wo die Endnote der vorhergehenden und die Anfangsnote der nachfolgenden Zeile gleiche tactische Stellung, also beide entweder die Stelle der Thesis oder Arsis einnehmen. Der Grund des Verfahrens scheint darin zu liegen, daß der Verf. dem Zwischenspiele wie der Endnote die ihm als normalmäßig geltende Dreiviertel-Länge (von der er jedoch in Nr. 10, 16 u. 29 auch abgewichen ist) sichern wollte, was außerdem nicht zu erreichen war. Es läßt sich aber aus zweierlei Gründen ein Veto hiergegen einlegen:

1) besteht die in Rede stehende Veränderung der Tactart in Wahrheit nur für den Spieler und Leser des Chorals; der Sänger in der Gemeinde, selbst der musikalisch gebildete, dürfte schwerlich oder selten etwas davon gewahr werden. Diese Behauptung wird hauptsächlich durch den Umstand unterstützt, daß der Organist bei der, an so eigenthümlich mechanische Bedingungen geknüpften Art und Weise der Erzeugung des Orgeltons nicht im Stande ist, die eben eintretende fremde Tactart zu markiren. Die Gemeinde wird, wenn sie überhaupt zählt, trotz Choralbuch und Organisten $\frac{2}{2}$ oder C fortzählen, und der z. B. auf Thesis eintretende Anfangston würde ihr, wenn sich beim Einsetzen desselben aus Jahre langer Gewohnheit das Gefühl von Thesis nicht schon längst festgesetzt hätte, unfehlbar als Arsis erscheinen. Nehmen wir aber auch

2) den Fall an, die Gemeinde wäre fähig, jene vereinzelten $\frac{3}{2}$ Tacte nicht nur im Allgemeinen zu erkennen, sondern auch so zu durchfühlen, daß ihr die wesentlichen Momente derselben in ihrer von denen des $\frac{2}{2}$ Tactes rhythmisch verschiedenen Wirkung zum Bewußtsein kämen, so würde sie unzweifelhaft und seltsamer Weise in directem Widerspruche gegen den leitenden Grundgedanken Ritter's in das Urtheil wohl der meisten Musiker von Fach einstimmen, welches meines Erachtens unabänderlich dahin lauten wird, daß solchem durch so bunten, weder durch das Wesen der allgemeinen Choralform noch den jedesmaligen besonderen Liedcharakter motivirten Tactwechsel zerstückelten Chorale Gewalt angethan sei, und derselbe für nichts weniger als ein einiges rhythmisches Ganze angesehen werden könne. Und in der That ist hier die organisch waltende rhythmische Einheit der mehr äußerlich wirkenden tactischen geopfert. Am schlagendsten beweist dies die oben mitgetheilte Stelle aus dem Choral: Wie schön leuchtet 2c.

Die in einigen Chorälen (z. B. in Nr. 10: Liebster Jesu 2c.) unter denselben Umständen wohl mehr ausnahmsweise getroffene Einrichtung, welche darin besteht, daß die Endnote eine Geltung von fünf, das Zwischenspiel von drei Vierteln (𝅗𝅥 | ♩ ♩ ♩ ♩), oder auch beide eine Geltung von vier Vierteln erhalten, ist daher ungleich mehr zu billigen. Eine gewisse sich stereotyp wiederholende Dauer der Endnote dürfte um so weniger einzuführen sein, als der Gemeindesänger während der Dauer des Zwischenspiels nie fortzählen, sondern vielmehr End- und Anfangsnote gleich unmittelbar aufeinander beziehen, und zufrieden sein

*) S. die am Schlusse dieser Beurtheilung befindlichen Beispiele.

wird, wenn nur das Zwischenspiel die gleichmäßige Länge und dem Choral entsprechende, möglichst einfache Bewegung erhält. — Bemerkenswerth ist noch, wie die Ritter'sche Intention, der man, mit Ausnahme jenes unmotivirten Tactwechsels, die allgemeinste Anwendung wünschen muß, besonders dem Choral: Lobet den Herrn, den mächtigen *c*. wohl ansteht, wie mir scheint deshalb, weil hier die drei Zwischenspiel-Viertel rein auftactmäßig auftreten, was in den Chorälen mit $\frac{2}{2}$ Tact, wo sie tactisch meist so: ♩ | ♩. ♩ eingeführt sind, nicht der Fall ist.

Der vom Verf. auch zwischen Vorspiel und Choral erstrebte genauere tactische Zusammenhang der Art, daß ersteres außer bei Chorälen mit $\frac{2}{2}$ Tact nur im $\frac{3}{4}$ oder C Tact erscheint, und z. B. auch Endtact des Vorspiels und Auftact des Chorals in einander stets ergänzende Beziehung gestellt werden, ist meiner Ansicht nach nicht in demselben Grade empfehlenswerth.

Die Bedeutung der Ritter'schen Leistung vom rein künstlerischen, wie kirchlich-musikalischen und auch pädagogischen Standpunkte aus, entspricht übrigens vollkommen den Erwartungen, zu welchen des Verf. tüchtiges Streben längst berechtigt hat. Große Freude erweckt die Wahrnehmung, wie Ritter der älteren, kirchlich würdigeren Harmonie immer mehr Geltung zu verschaffen sucht. Anfänger im Orgelspiel mögen das, was ihnen der herkömmlichen schwächlichen harmonischen Anschauung nach augenblicklich als Härte auftritt, nur getrost immer und immer wieder executiren und mehr und mehr in Beziehung zum künstlerisch zu erfassenden Ganzen sich anzueignen suchen, und — die ominöse Stelle wird zuletzt ganz vernünftig erscheinen. — Auch die Choräle, die neueren wie die älteren, haben ächt kirchliche Harmonisation. Insbesondere verdient von Anfängern die harmonische Einrichtung der Zwischenspiele, z. B. hier und da die Wahl des letzten, unmittelbar in die nächste Zeile einleitenden Accords hauptsächlich in, aus alten Kirchentonarten gehenden Chorälen genau studirt zu werden. Ich meine besonders Fälle dieser Art:



Ich bemerke noch, wie die gleichmäßige Dauer der Zwischenspiele dazu beiträgt, Gemeinden, die an die gemeinübliche schaale und flache Ueberleitung gewöhnt sind, und denen sonach der Anfangsaccord durch solche kirchentonmäßige Modulation nicht gehörig motivirt scheinen wird, nach und nach an ein präciseres Einsetzen des Anfangstones zu gewöhnen.

So möge denn das Werk, das nicht nur Anfängern, sondern auch künstlerisch höher stehenden Organisten sehr zu empfehlen ist, reichliche Früchte tragen. Die fertigeren, aber zugleich dem Schlendrian zugeneigten Organisten werden hiernach (z. B. in Bezug auf Zwischenspiele) eben so sehr veranlaßt sein zu verlernen, als zu lernen *).

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Vierzehntes Abonnementconcert.

Das vierzehnte Abonnementconcert am 25sten Januar wurde mit der Ouvertüre zum Beherrscher der Geister von C. M. v. Weber eröffnet. Hierauf folgte Recitativ und Romanze aus Rossini's „Tell", vorgetragen von Fräul. Caroline Mayer. Hr. J. Joachim spielte Spohr's Concert in E-Moll. Den Schluß des ersten Theiles bildete Arie und Finale des ersten Actes aus Jessonda; die Ausführenden waren Frl. Mayer, Frl. Stark und Hr. Widemann. Im zweiten Theil kam Gade's Symphonie, Nr. 3, A-Moll, zur Aufführung. — Das angeführte Programm zeigt, wie genußreich, bei durchaus trefflicher Ausführung, der Abend war. Mußten wir früher auch in diesen Concerten die durch Virtuosen, Sänger und Sängerinnen herbeigeführte Einmengung von Trivialitäten bedauern, so zeigt sich jetzt der Fortschritt, daß uns mehr Abende geboten werden, welche einen durch nichts gestörten künstlerischen Gesammteindruck gewähren. Insbesondere rühme ich unsere Sänger und Sängerinnen, daß sie den italienischen Trödel und so auch den absurden Gebrauch der italienischen Sprache glücklich überwunden zu haben scheinen. Ich bemerkte in einem der früheren Berichte zu Anfang der Saison, wie uns bis dahin noch wenig Erhebliches — die Meister-Symphonien natürlich ausgenommen — geboten worden sei. Ich kann dies auch jetzt noch nicht ganz umgehen; ich vermisse die häufigere Ausführung von größeren, auch älteren, Gesangwerken, vermisse Neuigkeiten, die bis jetzt nur in ganz geringer Zahl uns vorgeführt wurden, anerkenne aber

---

*) Ein drolliges Beispiel von der auffallenden Wirkung der den Ritter'schen Zwischenspielen eigenen Einfachheit auf verwöhnte Ohren gab vor Kurzem ein Geistlicher in der Nähe Geras, der, nachdem er mehrere von dem Organisten während des Gottesdienstes vorgetragene Ritter'sche Choräle angehört hatte, in seinem Unmuthe äußerte: der Organist habe es sich doch jedenfalls wieder einmal bequem gemacht und sich von einem Schüler vertreten lassen.

mit Freuden die eben bezeichnete Eigenthümlichkeit, den Fortschritt in dem Concertcyklus dieses Winters. Virtuosen traten bis jetzt nur in geringer Zahl auf, und mit Recht, wenn dieselben nichts Anderes thun, als ihre oftgehörten Stückchen wiederzubringen.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Instructives.

R. Schumann, Op. 68. Album für die Jugend. 40 Clavierstücke. Schuberth u. Comp. 2⅔ Thlr.

Wird besprochen.

Für Violoncell.

J. B. Groß, Op. 38. Concert für Violoncell. Mit Pianoforte 1 Thlr. 16 Gr. Meyer jun.

Wird besprochen.

Für Männerstimmen.

C. Geißler, Op. 80. Vollständiges Choralbuch in 180 Melodien für den 4stimmigen Männergesang. Meissen, Goedsche. 6 Hefte, à 9 Sgr., 33 Kr. rhein.

Wird besprochen.

Kirchenmusik.

Fr. Commer, Collectio operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI. Tom. VII. Schott.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 12.** Den 8. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für die Orgel.
(Schluß.)

H. Schellenberg, Op. 3. „Ein' feste Burg ist unser Gott". Phantasie für die Orgel. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 15 Ngr.

Dieses C. F. Becker gewidmete Concertstück *) (F-Dur, C Tact) gehört zu den in der neueren Zeit vielfach auftauchenden, denen bei möglichst gründlicher und solider contrapunktischer Ausführung, der Effect das Meiste gilt. Ich meine den Effect, der weniger aus der Macht einer alle Momente beherrschenden und vergeistigenden Idee und einer in lebendigem Stimmendrange sich entzündenden, der Orgel so machtvoll eigenen Polyphonie, sondern mehr äußerlich aus einer klugen und geschickten Zusammenstellung verschiedener, der Orgelmusik vorzugsweise angehörenden Kunstformen, und aus einer umsichtigen und zuweilen geistreichen Benutzung der der Orgel eigenthümlichen Spiel- und sonstigen Behandlungsweise hervorgeht. Nach einer kurzen, die erste Zeile des herrlichen Chorals energisch im Unisono, und die zweite auf dem Oberwerke harmonisch einführender Einleitung intonirt das Pedal abermals die erstere als Thema zu einer sich nun entspinnenden, mehrere Durchführungen enthaltenden Fuge, der sich hierauf ein längerer Satz in freier figuraler Ausführung anschließt, dessen freiere modulatorische Bewegung durch das hier und da sehr kräftig, harmonisch massenhaft eingeführte und durch die contrastirende Behandlung des ihn unterbrechenden Obermanuals noch mehr hervorgehobene Hauptthema zusammengehalten wird. Ein mit einer einzigen sanften achtfüßigen Stimme des Brustwerks vorzutragender thematisch gehaltener Satz führt endlich zum vollständigen, meist mit vollem Werke vielstimmig ausgeführten, bald mit einer mächtig figurirten Pedalunterlage, bald manual (für das Oberwerk) mit fugirten Mittelstimmen versehenen Chorale. Ein sehr glänzender, aber meist trivial gehaltener, fast überflüssig scheinender Anhang beschließt die Phantasie. Ob solche Formendisposition hier als nothwendige künstlerische Folge einander tragender und sich gegenseitig bedingender Ideen angesehen werden kann, dürfte zu bezweifeln sein; schwerlich hätte dann auf die die Stimmung anfangs sogleich concentrirende Fuge ein so verflachender und zerstreuender Schluß folgen dürfen; s. S. 10, Syst. 1 u. 4; S. 11, Syst. 2 u. 3. Hiervon abgesehen verdient aber, wie schon angedeutet, die Phantasie als Concertarbeit alles Lob; sie verräth den tüchtig geübten Spieler und gewandten Orgelcomponisten, der sich sein Publikum zu gewinnen weiß. Einzelnes (besonders auf Seite 5—7) bekundet übrigens die Fähigkeit des Componisten, auch künstlerisch höher berechtigten Formencombinationen Seele und Geist einzuhauchen. Seiner Fuge scheint indeß die freiere, nichtsdestoweniger sich

*) Es scheint dasselbe zu sein, was der Verf. desselben im Juli 1847 in der Paulinerkirche zu Leipzig bei daselbst zum ersten Mal statthabenden Tonkünstler-Versammlung vortrug.

aber organisch entwickelnde Stimmenfluß, der zuweilen Zufälligkeiten, z. B. dem sich gerade aufdringenden harmonischen Bedürfniß, der Rücksicht auf harmonische Vollständigkeit geopfert wird, abzugehen. Ich verweise nur auf Seite 3, Syst. 3, Tact 6 u. 7; ebend. Syst. 4, T. 4; S. 4, T. 7—14 (vergl. besonders die Alt- und Tenorstimme); ebend. auch Syst. 3, T. 4—5 (vergl. Alt und Baß).

Fertige Spieler werden mit dieser Phantasie ihr Repertoir um ein dankbares Tonstück mehr bereichern.

G. Siebeck.

Aus Westphalen.

Wie überall, haben auch hier die politischen Ereignisse des vorigen Jahres verschiedene Umwälzungen oder Veränderungen zuwege gebracht. In der Theaterwelt ist es gerade da am stillsten geworden, wo man es am wenigsten erwartete, nämlich in Detmold. Münster und Osnabrück haben ihre Theater für einige Zeit mindestens beibehalten, in der Residenz des Lipperlandes dagegen wurde im Frühjahr des vorigen Jahres die Bühne geschlossen. Wenn man nun auch gern den dann und wann noch vorgekommenen Wiener- und Italienerpossen Adieu sagte, so thut's doch Manchem Leid, daß die Partituren vom Fidelio, von der Euryanthe, vom Oberon 2c. unbenutzt im Winkel liegen. Wer aber weiß, welche gewaltige Summen diese Bühne kostete, wird sich doch mit Recht darüber freuen, daß sie jetzt in einen Concertsaal umgewandelt ist. Jede Woche werden die Bewohner Detmolds durch ein Concert erfreut, worin, außer den besseren Ouvertüren und Solopiècen (für Geige, Cello, Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Trompete oder Posaune), eine Symphonie den Schluß bildet. Die Beethoven'schen hörte man bis auf die achte und bis auf den Schlußsatz der neunten, außerdem die C-Dur Symphonie von Schubert, eine von Schumann, eine von Kalliwoda, und außer Mozart's Es-Dur Symphonie früher schon eine von Gade. An Gesangstücken kommen mitunter Arien oder Chöre aus guten Opern vor, jedoch auch größere Ensembles, wie im vorigen Jahre der 42ste Psalm von Mendelssohn. Zur Aufführung solcher größeren Musikstücke hat sich unlängst ein Gesangverein gebildet, der gut zu gedeihen scheint. Man muß solchen Bestrebungen wirklich von Herzen den besten Fortgang wünschen, da auf ihnen eigentlich in Orten, wie Detmold, das ganze musikalische Wohl beruht. Nicht minder aber muß es jeden Musikfreund erfreuen, daß Detmold nicht ähnliche musikalische Calamitäten, wie Donaueschingen, zu erleben gehabt hat; sowohl deshalb, weil somit nicht Dutzende von Familien ins Unglück gestürzt werden, als auch aus dem Grunde, weil die Musik die einzige Poesie ist, welche das Gemüth des Menschen in dieser ernsten Zeit wahrhaft erquicken kann. — Mad. Cornet war mit ihrer Tochter in Detmold, und beide gaben daselbst ein stark besuchtes Concert. — Im Herbste vorigen Jahres gab Fräul. Sophie Crüwell aus Bielefeld in dieser ihrer Vaterstadt ebenfalls ein Concert, wobei sie von der Detmolder Kapelle unterstützt wurde. Leider wählte die Sängerin nur italienische Arien zum Vortrag aus, nämlich aus der Norma, der Nachtwandlerin und dem Barbier, wozu sie noch die Variationen über das bekannte Thema von Rode in G-Dur (nach Es transponirt) fügte. Die Sängerin scheint das Italienische überhaupt sehr zu lieben, und würde es dem Referenten wohl gern verzeihen, wenn er sie „Sigra. Sofia Cruvelli" genannt hätte. Ueber ihre Stimme, die, beiläufig gesagt, etwa vom g bis d̳ reicht, hier nichts Näheres, da darüber schon anderwärts berichtet ist.

N.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein.

Versammlung am 8ten Januar.

Vorsitzender: C. F. Becker.

Der Unterzeichnete machte zuerst Mittheilungen über die Gründung eines Zweigvereins in Freiberg, der den Namen „Freiberger Verein für Tonkunst, Zweig-Verein des Leipziger Tonkünstler-Vereins" angenommen habe. Diejenigen, welche bei der ersten Besprechung darüber zugegen waren, sind der Ansicht gewesen, daß der Name Tonkünstler-Verein für einen Verein nicht ganz passe, wo die Mehrzahl der Mitglieder aus Dilettanten bestehe. Nach dem Vorgange vom Chemnitz wählte man daher den oben erwähnten Namen.

Als Zweck des Vereins wurde ausgesprochen:

1) Größere Geselligkeit unter denen, welche ein ernsteres Interesse an Musik nehmen;
2) Bildung des musikalischen Geschmacks durch Ausführung guter Compositionen der älteren, neueren und neuesten Zeit;
3) Einfluß auf städtische Musikangelegenheiten;
4) Anschluß an die Bestrebungen aller Vereine, um Einheit der Richtung in musikalischen Dingen mehr und mehr anzubahnen.

Der allgemeine Grundsatz der Vereine, die Mitgliedschaft nicht blos auf Musiker zu beschränken, im Gegentheil durch Hinzuziehung von Dilettanten das, was erstrebt wird, um so

nachdrücklicher ins Werk zu setzen, gab Veranlassung zu der Unterscheidung von **ordentlichen** und **außerordentlichen** Mitgliedern. Die letzteren haben das Recht, sich an allen Vorkommnissen zu betheiligen, bei musikalischen sowohl, wie mündlichen Vorträgen zugegen zu sein, nur mit der Einschränkung, daß sie nicht an den Abstimmungen Theil nehmen können. Durch Betheiligung eines größeren Kreises kann das, was der Verein beabsichtigt, um so vollständiger erreicht werden; zugleich ist aber auch die Gefahr abgeschnitten, daß allzu dilettantische Forderungen im Vereine die Majorität erlangen.

Es kam hierauf der Inhalt der übrigen eingegangenen Schreiben zur Sprache: eine Mittheilung aus **Berlin**, die Verbindung des Berliner und Leipziger Vereins, aus **Königsberg**, die ungünstigen musikalischen Verhältnisse dieser Stadt betreffend.

Schon in dem Referat über die Sitzung am 11ten Dec. (Nr. 50 d. vor. Bds.) wurde der abweichenden Ansicht, die von Stettin aus über einen Punkt des Programms ausgesprochen worden war, gedacht. Der Unterzeichnete ging jetzt ausführlicher darauf ein. In unserem Programm heißt es: „An die Spitze stellen wir die Forderung, daß die Nothwendigkeit des Fortschritts (im Sinne des Artikels Bd. 29, Nr. 37) anerkannt werde". In dem citirten Artikel aber ist gesagt: „Schon vor Jahren habe ich ausgesprochen, wie die frühere Epoche naturalistischen Schaffens zu Ende gehe, und Wissenschaft und Kritik in Zukunft mit der tonkünstlerischen Thätigkeit sich verschwistern müßten, wenn Bedeutendes geleistet, wenn Fortschritte gemacht werden sollten". Dieser Satz ist in der Mittheilung von Stettin bestritten. Die HH. sagen: „Nach unserer Ansicht wird das Eigentliche und Hauptsächliche, worauf es bei aller Kunst ankommt, die schöpferische Kraft nämlich, die Erfindung, immer etwas von allem Einflusse der abstracten Wissenschaft Unabhängiges sein, und können wir daher der Wissenschaft und Kritik die in der bezeichneten Stelle vindicirte entscheidende Bedeutung nicht zuerkennen".

Der Unterzeichnete ging ausführlicher auf diese Sätze ein, da darin eine wichtige Frage der Gegenwart angeregt ist, und theilt auch hier theils aus diesem Grunde, theils um eine Verständigung mit den Herren in Stettin anzubahnen, das Wichtigste daraus mit. Ich bemerkte zunächst, wie die schöpferische Kraft so sehr das Erste und Wesentlichste sei, daß ohne sie von künstlerischer Thätigkeit nicht die Rede sein könne, und aus diesem Grunde derselben an der erwähnten Stelle nicht besonders gedacht sei. Es handle sich nicht darum, die schöpferische Kraft durch Wissenschaft und Kritik zu **ersetzen**, sondern lediglich die erstere durch die letztere zu **steigern**. Wir behaupten allein, daß sie nicht mehr das **Einzige** sein kann, daß Wissenschaft und Kritik sich mit der künstlerischen Thätigkeit verschwistern müssen, und erwarten, daß in solchem Falle die Werke des Künstlers um so reineren Geschmack zeigen, und um so geläuterter sein werden, je höher seine kritische Einsicht steht. — Der Unterzeichnete bemerkte ferner, wie man häufig der Meinung sei, der Musiker habe sich die formelle Gewandtheit anzueignen, das Talent, der Inhalt des gesammten Empfindens sei etwas von der Natur Gegebenes, welchem nichts genommen, und nichts hinzugefügt werden könne; das in ihn von der Natur Hineingelegte habe der Künstler auszusprechen, weiter nichts. Ich erwähnte, wie man hierbei verkannt, daß auch die Empfindung einer Entwickelung, einer Erfüllung mit höherem und reicherem Inhalt fähig, dadurch eine Steigerung der gesammten Persönlichkeit möglich ist. Diejenigen Künstler, welche eine solche Steigerung durch Interesse an geistigen Dingen verschmähen, welche nichts zu sagen haben als das ganz Unbestimmte, allgemein Menschliche, welches sie von Haus aus besitzen, sprechen in der Regel — begründet nicht ganz hervorragendes Talent, ursprüngliche Begabung mit höherem Inhalt einen Unterschied — nur Trivialitäten aus. Im Gegensatz hierzu ist es lehrreich zu sehen, wie so Mancher die Höhe, welche er erreichte, durch vielseitiges Streben erlangt hat, so z. B. C. M. v. Weber. In diesem Sinne ist zu sagen, daß Wissenschaft und Kritik — und nicht diese allein, ich rechne hierher u. a. auch die Lectüre der Meisterwerke der Poesie — **unmittelbaren** Einfluß auf die schöpferische Thätigkeit haben werden. Einem Talentlosen wird man durch alle Anregung freilich nie Talent beibringen, wo aber Keime des Höheren schlummern, wird dadurch eine große Steigerung möglich sein. Nach diesen für die angeregte Frage wichtigsten Sätzen deutete ich noch darauf hin, wie der Musiker nicht blos Componist sei, sondern seine Kunst in Kirche, Theater, Concert rc. zu vertreten habe. Der Mangel an höherer wissenschaftlicher Ansicht von der Kunst sei es gewesen, daß wir so oft subjectiven Schrullen, Sympathien und Antipathien, überhaupt oft beklagten Mängeln begegnen. Ferner: Wie das Streben nach höherer Auffassung der Kunst nothwendig sei, um derselben im Bewußtsein der Nation, in dem Bewußtsein der Gebildetsten einen würdigeren Platz zu verschaffen. Der Umstand, daß diese Seite früher vernachlässigt wurde, sei Ursache gewesen, daß sich Viele von der Tonkunst zurückgezogen haben, daß man sie als einen Gegenstand zu betrachten anfing, welcher der Forschung am wenigsten zugänglich sei. Dies hat zur Folge gehabt, daß man das ganze Gebäude als aus Willkührlichkeiten zusammengesetzt ansah, die Musiker als von dem allgemein Vernünftigen ausgeschlossen betrachtete, und sie in die Sphäre der bewußtlosen Naturen stellte (Hegel). Ich bemerkte, die Musik müsse im Stande sein, ihren geistigen Inhalt wirklich darzulegen, wenn sie als geistige Macht anerkannt sein wolle. — Alle diese Sätze wurden besprochen; die Versammlung erkannte dieselben als ihre Ansicht, und es wurde beschlossen, sie den Herren in Stettin zur Erwägung zu empfehlen.

Der Vorsitzende hielt hierauf einen Vortrag über die Chladni'schen Klangfiguren; er selbst hat diese Beobachtungen weiter ausgebildet, und erläuterte dieselben, unterstützt durch einen reichen Apparat, durch interessante Experimente. — Zum Schluß Aufnahme von vier neuen Mitgliedern.

In Abwesenheit des Schriftführers:
Fr. Brendel.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. In **Berlin** gastirt in der italienischen Oper Fräul. Dielitz mit vielem Beifall.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der König von Preußen hat dem Fürstl. Reuß'schen Hof-Musikdirector **Frdr. Kaestner** zu Schleitz die goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft für die Dedication eines Hymnus verliehen.

Carl Blum, früher Hof-Opernsänger in Berlin, hat vom König von Preußen den rothen Adler-Orden 4ter Classe erhalten.

Todesfälle. In Hamburg starb der Baritonist **Baison**, betrauert von vielen Kunstfreunden.

Vermischtes.

Leipzig. Hr. Aloys Schmitt sen. aus Frankfurt weilt unter uns, und beabsichtigt, Compositionen von sich zur Aufführung zu bringen.

In **Dessau** kam eine Concertouvertüre von Gustav Flügel, Op. 22, zur Aufführung. Hr. L. Kindscher schreibt uns darüber: Bei der reichen Phantasie des Componisten, bei dem Berufe überhaupt, den derselbe zur Composition bereits hinlänglich gezeigt hat, stand zu erwarten, daß er auch auf dem Gebiet der Orchestermusik sich mit nicht minderem Erfolg bewegen werde. Die Instrumentation ist effectvoll, besonders treten die Blechinstrumente oft mit frappanter Wirkung ein. Möge daher einem solchen Erstlingswerk recht bald ein zweites folgen.

London. Seitdem Sainton zum Dirigenten der Hofkapelle und Solospieler der Königin ernannt worden ist, werden auch Quartetts aufgeführt, die sonst nie auf dem Programm waren. Dieser Fortschritt ist dem Einfluß des kunstliebenden Prinzen Albert zuzuschreiben.

Der Componist **Macfarren** ist von Amerika nach England zurückgekehrt.

Der 73jährige Tenorist **Braham**, welcher mit dem Unternehmen des Coliseum und der Erbauung des St. James Theaters den größten Theil seines großen Vermögens verlor, hat seine älteste Tochter, die Gräfin (Wittwe) v. Waldegrave, zu sich genommen, ihn im Alter zu pflegen. Erst kürzlich noch sang Braham in Exeterhall mit ungeheuerem Succeß, da sein Ruf sich durch zwei bis drei Generationen pflanzt.

Herr **Wieprecht** in Berlin hat einen Verein Namens „Euterpe" gebildet, welcher am 15ten Januar mit folgenden Musikstücken sein erstes Concert gab: Zuerst Ouvertüre zur Oper „Fordenskiold in Dynekilen" von Saloman, dann ein Solo für Violoncell mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von Hrn. Wohlers, darauf spielte Hr. Pfeifer ein Capriccio von Mendelssohn für Piano und Orchester. Zum Schluß wurde die D-Dur Symphonie von Beethoven aufgeführt.

„Maritana" von **Wallace** wird im Theater von Hamburg jetzt einstudirt.

Die deutsche Oper in **Amsterdam** erfreut sich sehr großer Theilnahme. Meyerbeer's „Hugenotten" sind drei Mal bei fast überfülltem Hause gegeben worden. Der Director Röber will, wenn Jenny Lind die Bedingungen eingeht, mit der ganzen Gesellschaft nach London und dann nach Paris gehen. Der Bassist Formes will sich bei den Wanderungen als Mitglied betheiligen.

In **Riga** ist Auber's neue Oper „Haydée" unter vielem Beifall aufgeführt worden.

Das Theater in **Aachen** wird den 16ten Februar geschlossen, und Director Henkel in **Mainz** hat der ganzen Gesellschaft bereits gekündigt.

In **Wien** ist die Aufführung der „Hugenotten" verboten worden. Ebendaselbst sind neulich zum ersten Mal „die Musketiere der Königin" auf dem Repertoir erschienen.

Apollinary de Kontski hat in Breslau sehr viel Furore gemacht. Adolph Hesse giebt ihm ein ausgezeichnetes Lob. —

„Das Thal von Andorre" von **Halevy** hat unter den Parisern solchen Enthusiasmus hervorgebracht, daß es fast jeden Abend gegeben wird, und Halevy auf das stürmische Rufen sich auf der Bühne zeigen muß.

Hierbei Titel und Register zum 29sten Band.

Geschäftsnotizen. Hamburg: Hdt.; angenommen. Dessau: für das Verzeichniß — Dank.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 13.** Den 12. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 6 (Pastorale).

Bei der Pastoral-Symphonie kann ich kürzer sein, da Beethoven bei ihr den Contrabaß im Allgemeinen, mit Ausnahme der Gewitter-Scene, einfacher auftreten läßt. Im ersten Allegro ist nur der wechselnde Contrapunkt im Legato:



von Bedeutung hinsichtlich des Mechanischen. Bei ihm ist leider der vorgeschriebene Bogenstrich nicht gut anzuwenden, weil dadurch Stockungen entstehen, welche der so nöthigen Deutlichkeit und Leichtigkeit der Figur Eintrag thun; ich schlage daher vor, die ersten fünf Noten von je zwei Tacten mit einem Bogenstrich zu nehmen, und dann die drei anderen mit einem neuen Bogenstrich weich nachfolgen zu lassen. Der Contrabassist darf übrigens nicht vergessen, die zwei hohen Töne in der Figur etwas zu betonen. — Die Stelle:



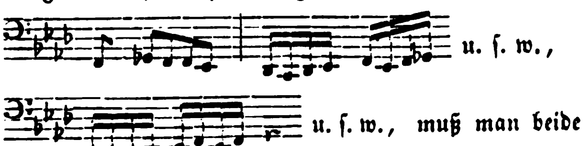
wird, meiner Ansicht nach, am besten ganz eine Octave höher gespielt, und dabei die zwei letzten Achtelnoten recht scharf marquirt. — Bei den im ersten Allegro oft vorkommenden Bindungen der Art: [Notenbeispiel] muß der Bogen vorsichtig eingetheilt werden, damit man damit ausreicht und doch Kraft behält.

Ich gehe nun gleich zur Gewitter-Scene über, und bemerke zu der Triolen-Stelle, welche im neunzehnten Tacte dem Contrabaß allein vorgeschrieben ist, daß sie mit großer Festigkeit und Deutlichkeit, und mit der unteren Hälfte des Bogens, gespielt werden muß; das cres. darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, damit das im dritten Tacte eintretende *ff* des ganzen Orchesters gehörig vorbereitet ist. Das eben berührte *ff* selbst anlangend, so ist es ein baarer Unsinn, die Behauptung aufstellen zu wollen, daß der Contrabassist diese zwölf volle Tacte in Sechzehntheilen andauernde Stelle mit consequenter Kraft und solider Ausführung aller Noten vortragen kann. Ich vereinfache sie mittelst der zwei in den Accord gehörigen Achtel-Noten:



und glaube dies Jedem anrathen zu dürfen, denn die

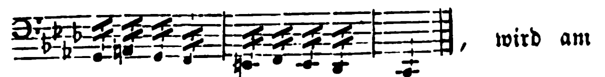
anhaltende Benutzung der tieferen Saiten des Instruments mit stark und schnell aufeinander folgenden Tönen (bei welcher auch die Kraft der linken Hand zu sehr getheilt und gebrochen wird), giebt ein Durcheinander, das der Sache und dem Effecte weit weniger vortheilhaft ist, als wenn man einfachere, aber in der Harmonie liegende Töne kräftig und fest zu dem ins Mittel tretenden Cello anwendet. Ein Anderes ist es, wenn im piano auf ein deutlicheres Hervortreten der Töne reflectirt werden muß, wie der Fall in mehreren nun folgenden Solostellen des Basses eintritt, mit welchen Beethoven das Murmeln des Donners so schön charakterisirt. Die erste und dritte derartige Stelle, welche so beginnen:



u. s. w., u. s. w., muß man beide auf dem Contrabasse total eine Octave erhöht spielen, mit Ausnahme der vier letzten Töne in der letzten Stelle. Alle drei Stellen müssen übrigens mit sehr leichtem Bogen vorgetragen werden; sie sind eine Aufgabe für die linke Hand, deren Finger gewandt, sicher und fest auf den Saiten spazieren müssen, wenn Deutlichkeit erzeugt werden soll. Bei der folgenden Stelle, welche der Contrabassist allein zu spielen hat:



möchte ich die Ausführung ganz auf der A-Saite vorschlagen, weil sonst die zwei dabei benutzten leeren Saiten den Effect ungleich machen, und weil die leere A-Saite den angezeigten Fingersatz sehr gut unterstützt und erleichtert. Der Bogen, welcher nur auf einer Saite benutzt zu werden braucht, ist bei derartigen Stellen meistens vorzuziehen. Das Ende des dimin. in Sechzehntheilen:



, wird am zweckmäßigsten schon von dem f an eine Octave höher gespielt. — Bei dem Schluß-Allegro will ich allein die folgende imitirende Figur besprechen:





Warum hat Beethoven den Contrabaß nicht auf die folgende Art vorgeschrieben?



was sicher dem Effecte und der Deutlichkeit sehr großen Vorschub leistet. Ja ich schlage sogar vor, die später vorkommende, um eine Quarte höher liegende, derartige Stelle eben so zu behandeln, obgleich die dort vorgeschriebenen Töne im Bereich des Contrabasses liegen. Ich unterstütze diesen Vorschlag durch meine Erfahrung, und bin überzeugt, daß Beethoven selbst diese Veränderung, welche einen hervortretenden Gedanken in die wirksamste Lage des Instruments verlegt, gewiß billigen würde, wenn man sein Urtheil darüber hören könnte.

Symphonie Nr. 7 (A-Dur).

Diese Symphonie, an sich schon schwierig, ist für den Contrabassisten mit aus dem Grunde besonders anstrengend, namentlich in den beiden Allegros (Anfang und Schluß), weil er bei ihr wegen der Tonart die leere G-Saite weniger benutzen kann. Er muß deshalb meine Warnung, welche ich im Eingang hinsichtlich der Kraftvertheilung aussprach, wohl berücksichtigen, sonst ist er schon vor dem Schlusse des großen ersten Allegros unvermögend, den Anforderungen des Componisten vollkommen zu genügen. — Die Scalen in dem einleitenden Sostenuto mit äußerster Schärfe des Bogens und Festigkeit im Tacte. Die letzte Stelle in C auf die folgende Art gebrochen:

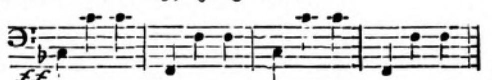


Eine Hauptrolle im ersten Allegro spielen die punktirten Noten, bei deren Ausführung die dritte Lage auf dem Contrabasse (wo die volle Hand das auf der obersten Linie des Notensystems befindliche a auf der D-Saite nimmt) öfters anzuempfehlen ist, um das allzuofte, die Kraft schwächende, Versetzen der linken Hand zu vermeiden. Bei diesen punktirten Noten ist noch hinsichtlich des Bogenstrichs zu bemerken, daß man die Note mit dem Punkte sowohl, als

auch die folgende kürzere stets mit einem und demselben Bogenstrich ausführt; z. B.:



Das Zeichen < bedeutet den Strich, wo sich der Bogen von der linken zur rechten Seite bewegt, das kleinere >, wo das Gegentheil stattfindet. Der Bogen muß übrigens bei dieser Strichart sehr fest gehalten und scharf gegen den Frosch hin aufgesetzt, das Sechzehntheil aber in der Mitte des Bogens ausgeführt werden. Das mehrmals erscheinende hohe a muß der Contrabassist sicher und fest zu nehmen suchen. — Nun folgt das weltbekannte schöne Allegretto mit seinen wundervollen farbenspielenden Abwechselungen und seinen tiefgefühlten Melodien. So einfach dabei die dem Contrabaß vorgeschriebenen Noten sind, so wichtig und einwirkend ist doch deren Ausführung. Der Contrabassist muß, mit fest aufgesetzten Fingern der linken Hand, den Tönen mittelst der Bogenführung, so zu sagen, eine scharfe Weichheit zu geben suchen, wodurch sich der Contrabaß den anderen Stimmen vollkommen anschließt und mit ihnen ein Ganzes bildet. — Die Staccato-Stelle dieses Allegrettos, bei welcher der Contrabaß das einzige Mal in Sechzehntheilen auftritt, muß scharf, mit Leichtigkeit und ohne Härte marquirt werden; der Bogen wird dabei, wie bei allen Staccatos im piano, mehr nach dem Frosche zu angewendet. — Bei dem Presto habe ich nur der mehrmals erscheinenden Octaven-Stelle in *ff* zu gedenken:



Man beginnt bei ihr am zweckmäßigsten mit dem Herstrich des Bogens, damit bei dem tiefen f jedesmal der Hinstrich angewendet werden kann; oder man nimmt jedesmal den tiefen Ton mit dem Hinstriche und die zwei hohen Töne mit Einem Herstriche. — Das Finale, Allegro con brio, erfordert namentlich eine bedeutende Kraftausdauer, darum darf man jeden Contrabassisten warnen, anfangs mit der Kraft nicht zu verschwenderisch zu sein. — Die Stelle, wo der Contrabaß drei Mal in breiteren Viertelnoten legato eintritt, ist sehr imposant und für den Contrabassisten encouragirend hinsichtlich des breiten, kräftigen Ausdrucks. Hier muß nun eine schnelle, fixe Versetzung der linken Hand vorwalten, da, weil die Töne sehr weit auseinander liegen, an eine erleichternde Benutzung der Lagen nicht zu denken ist. Bei der letzten derartigen Stelle in H-Moll, gegen den Schluß des Finales hin, die den Anfang von einem sehr anstrengenden langen forte ausmacht:



rathe ich, die zwei ersten Sechzehntheile, h cis, zur Beförderung der Deutlichkeit, gegen die Vorschrift entweder gestoßen zu nehmen, oder diese zwei Sechzehntheile in Ein Achttheil h zu verwandeln; beides ist wohl kein Verbrechen, und gewährt einen großen Vortheil. Bei dieser so eben berührten langen Forte-Stelle rufe ich jedem Contrabassisten das Wort zu: Kraftausdauer! Steht ihm bei den Achteln am Schlusse noch die Fähigkeit seiner Muskeln zu Gebote, dann kann er sich gratuliren und den sicheren Beweis haben, daß er in der Beziehung ein würdiger Vorfechter in der Beethoven'schen Kämpferreihe ist.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Concerte.

Bevor wir zu der Besprechung der Concerte übergehen, müssen wir eines Mißbrauchs von Seiten der Direction des Hoftheaters erwähnen, den sie sich in Bezug auf eine der bedeutendsten musikalischen Schöpfungen zu Schulden kommen ließ. Zu dem Schauspiel „Columbus" wurde nämlich die C-Moll Symphonie von Beethoven als Einleitung und zwischen den Akten zerstückelt zum Besten gegeben. Es soll auf besonderen Wunsch des Dichters geschehen sein, dem wir es allerdings nicht verdenken können, daß er sein Schauspiel vor dem verderblichen Einflusse der hier noch immer trostlosen Musik in den Zwischenakten bewahren wollte; aber das Ungereimte seiner Forderung in Hinsicht auf die Symphonie leuchtet wohl Jedermann ein, und er selbst würde wohl außer Fassung kommen, wenn man ihm anmuthete, die Acte seines Schauspiels durch ein Ballet, oder je einen Aufzug irgend eines anderen Schauspiels getrennt geben zu lassen, was nicht absurder wäre, als ein musikalisches Drama, wie genannte Symphonie, mit einem Schauspiele durcheinander zu würfeln. Geradezu lächerlich war es aber, am Schlusse des Stücks circa die letzten zwanzig Tacte vom Finale der Symphonie ex abrupto zu wiederholen! — Wer das ausgesonnen haben mag!

Die Concerte waren bis jetzt nicht reich an Zahl, aber desto mehr von Interesse. Von Virtuosenconcer-

ten hörten wir nur zwei, nämlich am 22sten Novbr. das des Kammermusikus Kummer, am 13ten Decbr. eine Soirée von Apollinary von Kontski. Ersterer producirte ein Concertstück eigener Composition und ein Capriccio über schwedische Nationalmelodien mit bekannter Meisterschaft; Frl. Schwarzbach, Frl. Wagner, die HH. Mayer, Kotte und Schlick wirkten mit. Hr. v. Kontski bewährte seinen Ruf als ausgezeichneter Violinspieler: Flageolet, Spiel auf einer Saite, schöner Ton, gewandte Bogenführung, Sicherheit, Reinheit; — bliebe bei diesen Vorzügen ein Wunsch zurück, so wäre es der, den zuweilen excentrischen Vortrag etwas zu mäßigen, da derselbe uns Deutschen übertrieben erscheint. Die von ihm vorgetragenen Compositionen waren die bekannten.

Die Kapelle erfreute durch drei Abonnementconcerte im Theater. Von Symphonien wurden zu Gehör gebracht, von J. Haydn: Symphonie militaire in welcher wir die Menuett ein wenig lebhafter gewünscht hätten, und die in B-Dur; von Beethoven: B-Dur, Pastorale, in D und A, letztere für einen Abend des Guten fast zuviel, wenn gleich der Abstand des im Werden Begriffenen von dem Vollendeten interessant war. Die Ausführung unter Reissigers Direction ließ nichts zu wünschen übrig. Die Gesangstücke erfreuten sich nicht durchgängig gleicher Abrundung. Das erste Finale aus Titus ist sehr aus dem Ganzen gerissen, und Frl. Wagner schien noch nicht genug in den Charakter des Sextus eingedrungen. Gelungener war die Ausführung der Hymne von Jos. Haydn „des Staubes eitle Sorgen" (wiederholt), eines Finale aus Idomeneo, des Crucifixus von Lotti, des Chorals von Walther, O Christe Morgensterne, eine kleine Schwankung in der Reinheit des Chores ausgenommen, und des Inclina Domine von Cherubini, einer sehr interessanten Composition, worin Frl. Schwarzbach das Solo sehr lobenswerth sang.

Zwischen den eben erwähnten Concerten wurde, ebenfalls im Theater, ein geistliches Concert zum Besten des Pensionsfonds für den Theaterchor gegeben, und darin die Sinfonia eroica von Beethoven, und Händel's Alexanderfest unter Mitwirkung der sehr thätigen Frl. Schwarzbach, der HH. Weixlstorfer und Lindemann, und unter Reissiger's Leitung sehr gut aufgeführt. — Außerdem bleibt aus früherer Zeit eine geistliche Musik zu erwähnen, in der Frauenkirche veranstaltet vom allgemeinen Sängerverein. Außer mehreren anderen wurden zwei Hymnen von Reissiger und Otto, Vater-unser von F. Schneider recht gelungen ausgeführt, doch ist Männergesang, wie schon früher bemerkt, für die Dauer eines Concertes zu monoton. In der Singakademie wurde Händel's weniger bekanntes Oratorium „Salomo" aufgeführt, dessen Hauptpartie, sonderbarer Weise, für Alt geschrieben ist, und, ein kleines Solo abgerechnet, wegen gänzlichen Mangels einer Baßstimme in den Solopartien weniger befriedigt. Die Chöre gingen, wie gewöhnlich, sehr gut, und die Ausführung der Hauptpartie verdient besondere lobende Erwähnung. — Die neueste Erscheinung im Bereiche geistlicher Musik war „Christus, der Friedensbote", Oratorium nach Worten der heiligen Schrift in Musik gesetzt von E. Naumann, aufgeführt im Theater am 23sten Decemb. zum Besten der Armen. Der noch sehr jugendliche Autor ist ein Enkel des Kapellmeisters Naumann, und hat seinen musikalischen Studien, so viel uns bekannt in Leipzig unter Mendelssohn's Leitung obgelegen, dessen mittelbarer Einfluß denn auch in Einzelheiten des in Rede stehenden Oratoriums unverkennbar ist. Der Text ist leider etwas planlos zusammengestellt und ohne eigentliches Interesse. Einige Momente aus dem Leben des Erlösers bilden den Inhalt, folgen aber ohne innere Verbindung auf einander und stehen vereinzelt da. In der Musik ist das Streben nach möglichst gesangreicher Behandlung der Singstimme und richtiger Declamation zu loben; aber ein Oratorium, eine Musikgattung, in der sich nur die größten Meister mit Glück versucht, ist keine Aufgabe für einen Anfänger, der sich nur geschickt in kleineren Formen zu bewegen weiß, in welcher Beziehung wir unter Anderem namentlich ein Quartett in Liedform (im zweiten Theile), obgleich ziemlich weltlich, Recitativ und Arie des Christus, und Chor der Pharisäer (im ersten Theile) als recht gelungen hervorheben. Der eigentliche Kern der größeren Musikstücke war in Vergleich zu ihrer Ausdehnung gering, welchem Mangel der Autor vielleicht unbewußt dadurch abzuhelfen suchte, daß er eine erstaunliche Menge Solos für verschiedene Blasinstrumente einflocht, wahrscheinlich bestimmt, den Gesang eindringlicher zu machen (Tonmalerei), die aber statt dessen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen und den Eindruck schwächen. Die musikalische Oekonomie scheint ihm fremd zu sein; die nicht unbeträchtlichen Hülfsmittel des Orchesters, Chores und der Solostimmen sind mit solcher Verschwendung und unruhiger Hast gleich in den ersten Nummern in Anwendung gebracht, daß in den nachfolgenden keine Steigerung möglich ist. Einfache Gedanken, die, von einer Stimme gesungen, wirksam sein würden, sind unter mehrere Stimmen vertheilt und zerstückelt, und erzeugen durch zu viele Abwechselung Monotonie, da immer dieselben Mittel wiederkehren müssen; besonders schwächt diese Vertheilung unter vier Stimmen bei einer einfachen Erzählung, wenn dieselbe z. B. ein Duett vorbereiten soll, wo zwei Stimmen natürlich zurücktreten, wenn kurz vorher deren

vier thätig waren. Die Streichinstrumente sind vernachlässigt, während die Blasinstrumente ununterbrochen gebraucht sind. Ausgehaltene Accorde derselben sind am rechten Orte von großer Wirkung, aber sämmtliche Recitative blos darauf zu gründen, und den Gesang mit Oboen- und Flötensolo's zu unterbrechen, ist zu einförmig. Die Ouvertüre ist am wenigsten gelungen, dagegen der Schlußchor von guter Wirkung. Die Singakademie, durch mehrere Gesangvereine und den Theaterchor zu einer imposanten Macht verstärkt, die größtmögliche Besetzung des Orchesters, die Mitwirkung der Frl. Schwarzbach, Frl. Wagner und der HH. Tichatschek und Mitterwurzer, und Reissiger's umsichtige Leitung bürgen für die gelungene Ausführung des Ganzen, dem wir nur ein zahlreicheres Publikum gewünscht hätten, welches, wie an diesem Tage gewöhnlich, die numerische Stärke der Mitwirkenden kaum erreicht haben dürfte.

Schließlich gedenken wir drei genußreicher Abende für Kammermusik, veranstaltet von Frau Clara Schumann im Verein mit dem Hrn. CM. Schubert im Saale des Hôtel de Saxe. Quartett von Schubert, nachgelassenes Werk, Sonate von S. Bach für Pianoforte und Violine, und Trio von Mendelssohn (Op. 66) unter Mitwirkung der HH. Uhlich, Dominik und Friedr. Schubert, Abendempfindung von Mozart, und drei schottische Lieder von Beethoven mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell, von Frau Schröder-Devrient gesungen, bildeten das Repertoire des ersten Abends. Ueber das Quartett behalten wir uns ein ausführliches Urtheil vor, bis wir es öfter gehört haben; vorläufig sei bemerkt, daß die erste Violine vorzugsweise bedacht ist und durch Hrn. C.M. Schubert zu voller Geltung gebracht wurde. Das Trio zählen wir zu den schwächeren Compositionen des verewigten Meisters, so wie auch die schottischen Lieder nicht die rechte Wirkung machten. Drei begleitende Instrumente decken den Gesang, der überdies für die schon im Abnehmen begriffene Stimme der Frau Sch.-D. viel zu tief liegt. — Am zweiten Abend hörten wir Trio von Beethoven für Violine, Viola und Violoncell (F. Schubert, Dominik, Friedr. Schubert), Quartett von R. Schumann für Pianoforte und Streichinstrumente, und Variations serieuses von Mendelssohn für Clavier allein, von Frau Cl. Schumann vortrefflich gespielt. Den Gesang vertrat Frau Sch.-D. durch Vortrag mehrerer Lieder von Schubert und Weber, letztere mit Begleitung obiger drei Instrumente und Flöte (Fürstenau d. Aeltere). — In der dritten Akademie kamen zu Gehör: Sonate von J. Haydn für Pianoforte, Violine und Violoncell, Octett für Streichinstrumente von Mendelssohn, und Beethoven's A-Moll Sonate für Pianoforte und Violine. Statt der angekündigten Gesänge der Frau Sch.-D. trug Hr. Mitterwurzer Reissiger's Heimathslied vortrefflich vor; noch nie erschien seine Stimme so schön wie diesmal, und der Beifall wollte daher auch nicht enden. Im Octett hat Mendelssohn Alles gezeigt, was mit diesem Material zu erreichen ist, dennoch können wir die ausschließliche Wahl der Streichinstrumente nicht glücklich nennen, indem es unmöglich ist, die einander zu ähnlichen Stimmen zu unterscheiden, und wegen der compacten Tonmassen der ersten Violine eine ungewöhnlich hohe Tonlage angewiesen ist, während die übrigen Instrumente, besonders das erste Violoncell, gar nicht zur Geltung kommen können. Das Ganze würde durch Vertauschen des zweiten Violoncells mit einem Contrabaß sehr gewinnen. Die Haydn'sche Trio-Sonate wirkte wohlthuend und erfreulich, mit dem Vortrage der A-Moll Sonate dagegen waren wir nicht durchgängig einverstanden. Das zu langsame Tempo des Themas im Andante und der Moll-Variation schien uns in keinem Verhältniß zu dem Tempo der übrigen Variationen zu stehen. Nur der erste und letzte Satz waren nach unserer Ansicht trefflich.

Dem Vernehmen nach stehen noch zwei ähnliche Abende in Aussicht, was sehr zu wünschen ist. Auch die Abonnementconcerte im Theater werden hoffentlich fortgesetzt werden, wenn gleich die Theilnahme gegenwärtig nicht eine so bedeutende genannt werden kann wie im vergangenen Winter, wo das Unternehmen den Reiz der Neuheit für sich hatte.

F. W. M.

Leipziger Musikleben.

Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds. Fünftes Concert der Euterpe. Zweite Quartett-Unterhaltung.

Das diesjährige Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds am 1sten Februar brachte als interessante Neuigkeit im zweiten Theil Mendelssohn's Musik zu Racine's Athalia; auch der erste Theil zeichnete sich durch gute Wahl aus. Eröffnet wurde dasselbe mit einer Ouvertüre zu Hero und Leander von J. Rietz. Es folgten hierauf zwei Lieder für vierstimmigen Chor ohne Begleitung: die Wasserrose von Geibel, von N. W. Gade, und Sängerfahrt von Eichendorff, von M. Hauptmann. Beide fanden Beifall, insbesondere das Letztere; das Erstgenannte kann nicht befriedigen, da es zu einem für mehrstimmige Behandlung gar nicht geeigneten Text componirt ist.

Hr. C. Reinecke spielte hierauf Mozart's D-Moll Concert, meiner Ansicht nach nicht im Sinn und Geist der Composition. Oefter erschien mir seine Darstellung zu leicht, zu flüchtig, eine störende Hast und Eile ließ es nicht zu einem ruhigen Genuß kommen. Der Vortrag des Adagio war zu modern, bewegte sich zu sehr in unmotivirten Extremen des Forte und Piano; hierzu kommt, daß die rechte Hand des Ausführenden auffallend an Kraft gegen die linke zurücksteht. Es ist öfter in dies. Bl. ausgesprochen worden, wie sehr wir die Bestrebungen des Hrn. R., sowohl als Componist, wie als ausübender Künstler, schätzen; ich mag ihm darum um so weniger obige Bemerkungen erlassen, da es mir scheinen will, als ob er minder guten Einflüssen allzu sehr Raum geben wolle. Hrn. R.'s Spiel zeichnet sich aus durch künstlerischen Sinn, geistige Lebendigkeit, durch Eigenschaften, welche ihn in den Stand setzen, sehr Gutes zu leisten; jetzt aber macht Unächtes allzu sehr sich geltend, und bringt ihn um die Früchte, wozu ihn seine edlere Natur berechtigt. Zum Schluß des ersten Theils sang Frau Livia Frege Beethoven's Liederkreis: An die ferne Geliebte. Auch ihre Leistungen waren diesmal nicht so vortrefflich, wie in den vorausgegangenen Concerten, hauptsächlich weil diese Lieder, die herrlichsten mit in dem gesammten Bereich der Tonkunst, so entschieden eine männliche Stimme verlangen und die Gewalt männlicher Leidenschaft, daß sie von einer Frauenstimme vorgetragen matt und farblos erscheinen. Alle Kunst der Sängerin kann hier nicht für den ästhetischen Mißgriff entschädigen, und so sah ich mit Besorgniß diesem Vortrage entgegen, während ich mich sonst jedesmal freue, die ausgezeichnete Künstlerin zu hören.

Zu Mendelssohn's Athalia hatte der Dresdner Hofschauspieler Hr. Ed. Devrient den Gang des Stücks erläuternde Zwischenreden verfaßt, welche er selbst vortrug; die Soli wurden gesungen von Frau L. Frege, Frl. Stark und Frl. v. Bastineller, die Chöre von der Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor; zur Ausführung der Harfenpartie war der Berliner Kammermusikus Hr. Ed. Grimm eingeladen worden. Ueber die Composition wurden früher von Berlin aus verschiedene Urtheile laut, so in dies. Bl. ein sehr ungünstiges, welches dieselbe zu des Meisters schwächsten Arbeiten zählte. Das Urtheil muß verschieden ausfallen je nach dem Gesichtspunkt, von welchem man ausgeht. Macht man allein musikalische Forderungen geltend, so ist nicht zu leugnen, daß, abgesehen von den uns auch hier begegnenden Vorzügen des Tondichters, in mehreren Nummern die Mattheit und Unbedeutenheit der Erfindung sehr auffällig ist. Dieser rein musikalische Gesichtspunkt ist aber hier durchaus nicht der richtige. In einem Werke wie das vorliegende ist die Dichtung die Hauptsache; in dieser findet das ästhetische Interesse seinen Mittelpunkt, und die Tonkunst hat allein den Beruf, den Eindruck zu erhöhen und zu steigern. Dies wird oft schon erreicht durch rein äußerliche Klangwirkung, abgesehen von der Bedeutung des musikalischen Gedankens; der Tondichter würde seine Aufgabe verkannt haben, wenn er mehr hätte geben wollen, und so ist in diesem Zusammenhange und unter diesen Gesichtspunkten vieles von vortrefflicher Wirkung, — so Nr. 3, Chor mit Harfenbegleitung, das später folgende Melodrama rc. — was in einer rein musikalischen Tonschöpfung eine besondere Bedeutung nicht beanspruchen könnte. Oefters hatte der Componist leider mit der Schwierigkeit des dem Tondichter nicht günstigen Textes zu kämpfen, und ich glaube auch aus diesem Grunde, daß Mendelssohn sich der Aufgabe aus innerem Antriebe nicht unterzogen haben würde. Das Werk ist, im edleren Sinne, ein Gelegenheitswerk, bietet aber des Interessanten so viel, daß es bei der Aufführung immer Beifall finden wird, vorzüglich im Theater, wodurch es erst in die Umgebung, welche zu seiner richtigen Würdigung nothwendig ist, gebracht wird.

Das fünfte Concert der Euterpe, das erste des zweiten Cyklus, am 3ten Februar, wurde mit der recht lobenswerth executirten Symphonie Nr. 4 von Beethoven eröffnet. Zu Anfang des zweiten Theils hörten wir eine neue, aber unbedeutende Ouvertüre von Kalliwoda zur Oper Blanda. Fräul. Würst sang eine Arie aus Rossini's Belagerung von Corinth, und später Lieder von Gumbert, „In den Augen liegt das Herz", Wiegenlied von Netzer, Schwedisches Tanzlied von Lindblad. Der Enthusiasmus für die unächte Kunst der Sängerin ist im Abnehmen. Ich halte es für zwecklos, die Mängel ihrer Leistungen in technischer und ästhetischer Beziehung wiederholt zur Sprache zu bringen, da ich fürchte, daß es für die Sängerin zu spät ist, auch bei dem besten Willen eine wesentlich andere Richtung einzuschlagen. Hr. Grützmacher spielte Variationen für das Violoncell über die Romanze „Un soupir" Op. 11 von Franchomme. Der Vortrag muß als ein für die Oeffentlichkeit nur eben ausreichend gelungener bezeichnet werden; eine Stufe weiter zurück würde sich Hr. G. jedenfalls Aeußerungen des Mißfallens zugezogen haben. Die Ouvertüre zum Freischütz machte den Beschluß des Concerts.

Die zweite Quartettunterhaltung fand am 5ten Februar Statt. Eröffnet wurde dieselbe mit dem Quintett für Streichinstrumente von Mozart, D-Dur, vorgetragen von den HH. Joachim,

Klengel, Herrmann, Hunger und Wittmann; hierauf folgte Trio, Es-Dur, Op. 100, von Franz Schubert, ausgeführt von den HH. Reinecke, David und Rietz; zum Schluß Quartett für Streichinstrumente von Beethoven, Es-Dur, Op. 127, vorgetragen von den HH. David, Joachim, Herrmann und Rietz. Die Ausführung insbesondere des letztgenannten, schwierigen Quartetts war vortrefflich. Hr. Reinecke leistete in Schubert's Trio Besseres, als in dem oben besprochenen Concertvortrage. Sehr lobende Anerkennung verdient die Wahl des Beethoven'schen Quartetts, Tadel dagegen die Wiedervorführung des Trios, nachdem wir dasselbe erst am Schlusse der vorigen Saison gehört hatten. Es giebt eine große Zahl von Pianofortewerken, welche zur Ausführung geeignet, noch nicht zum Vortrag gekommen sind.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

F. Löbmann, Op. 10. „Voglia". **Lied ohne Worte. Whistling.** ½ **Thlr.**

— — —, **Op. 12. Erinnerung an Venedig. Barcarole. Ebend.** ½ **Thlr.**

Zwei angenehme Stücke aus der Feder eines gebildeten Musikers; beide für den Stoff, aus dem sie gefertigt, fast zu breit ausgesponnen. Im Ganzen empfehlenswerth und nicht schwer ausführbar.

C. Wolff, Op. 154. 2 Tarentelles mignonnes. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Ueber den Leisten gefertigt, an Leere und Seichtheit ihres Gleichen suchend.

H. Ravina, Op. 19. Rêverie. **Schott. 54 Kr.**

Ist interessant: der Comp. erstattet Bericht von „seines Nichts durchbohrendem Gefühle".

H. Herz, Op. 159. The last rose of summer [**des Sommers letzte Rose**]. Air favori avec Introduction et Variations. **Schott. 1 Fl.**

Der Verf. hütet sich diesmal, seine Verehrer zu übersättigen. Er bietet nur der Variationen drei. Wie es scheint befindet sich seine Leier im Ausklingen.

A. de Vigne, Op. 2. Etude. **Schott. 45 Kr.**

Futter für die Finger, gesammelt aus Brosamen, die von anderer Herren Tische fielen.

A. C. Thibault, Op. 9. L'invocazione. Etude caractéristique de concert pour la Main gauche. **Schott. 54 Kr.**

Hr. Thibault schrieb für Einarmige, — vielleicht auch für Einfältige. Er versteht mit vielen Noten Nichts zu sagen und macht so sein Recht als Individuum geltend.

H. de Fiennes, Op. 12. Fantaisie sur des airs nationaux Belges (la Brabançonne et la Marche des Belges). **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Ein Bravourstück zu einem Schlachtgemälde, woran sich die verschollenen Objectivitätstheoretiker in trüben Stunden laben mögen. Voran steht links ein Motto (Paroles de Jenneval), rechts steht: „Souvenir..... Bruxelles, Septembre 1830". Die Klänge beginnen: Grave, tristamente Es-Moll; mit dem zwölften Tact tritt ein: Marche funèbre. Der Verf. wendet sich nach Dur. Bald läßt ein Wirbel sich hören und schauerlich wird es; „coups de canon" prasseln los, zwei furchtbare Schläge im tiefsten Baß (Accord c . es . ges . a) . . . Hu! Ein dumpf rollender Schall folgt und artet in *ff* aus. Hierauf „La Brabançonne", moderato e marziale, und Variation. Dann „Miserere mei Deus", maestoso e religioso (wird tremolirt), endlich „Marche des Belges" mit Motto (Paroles de Bocquet). Zum Schluß Effectsprünge. Wenn **das** nicht gut rc. rc.

F. Liszt, Salve Maria de Jerusalem [I Lombardi], opéra de G. Verdi. **Schott. 54 Kr.**

Herausgeputzt mit allerlei künstlichen Mitteln. Hohler Lärm für 54 Kr.

Besprochen werden:

Sigism. Goldschmidt, Op. 18. Deux Nocturnes. **Breitk. u. Härtel. 20 Ngr.**

— — —, **Op. 19.** Chant d'amour, Caprice. **Ebend. 20 Ngr.**

Modeartikel, Fabrikarbeit.

Fr. Burgmüller, Op. 97. Les Etincelles. 12 Mélodies, Fantaisies, Variations et Rondos. **Schott. Nr. 1—12, jede 45 Kr.**

Ward bereits früher als „Schablonirtes, leicht ausführbar" angezeigt. Damals war das Ganze in blos vier, jetzt

ist es in zwölf Portionen getheilt. Appetithabende können nun billiger zu dem Genuß kommen. Die Größe der Portionen kommt übrigens nicht in Betracht, man erhält so und so Nichts.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 14.

Dreißigster Band.

Den 15. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kritische Beleuchtung der musikalischen Zustände in Zwickau.

Von Emanuel Klitzsch.

Ein Gesammtbild unserer musikalischen Zustände zu entwerfen, dürfte einmal als nothwendig erachtet werden, wenn gleich, wie allenthalben in kleineren Städten, wenig Günstiges sich berichten läßt, und daher bei einer schärferen und unparteiischen Auffassung der Dinge Anstoß zu befürchten ist, was bei dem kleinlichen, immer nur nach Lob begierigen Sinne in derartigen Städten freilich nicht umgangen werden kann. Feind aller particularistischen, persönlichen Geltendmachung, werde ich indeß die Sache selbst ins Auge fassen, mag die Schattenseite derselben von persönlichen Einflüssen oder von allgemeinen, aus der Beschaffenheit der Sachlage hervorgehenden Verhältnissen erzeugt werden. Die Ausführlichkeit möge entschuldigt werden durch die Erwägung, daß die hier besprochenen Erscheinungen des musikalischen Lebens sich an sehr vielen kleineren Orten wiederholen. Die Besprechung hat neben dem unmittelbaren Zwecke zugleich den allgemeineren, kleinere Städte überhaupt auf ihre Zustände und das, was zu erstreben ist, aufmerksam zu machen.

Wende ich mich zunächst zur Kirchenmusik. Diese liegt bei uns wie anderwärts in einem unkirchlichen, sinn- und bedeutungslosen Zustande. Der Grund davon ist zunächst in der zwitterhaften Stellung zu suchen, die ihr bei dem kirchlichen Gottesdienste angewiesen ist. Ohne alle Beziehung darauf, unbeachtet von den Geistlichen, die sie als ein unwesentliches Anhängsel betrachten, von dem Publikum in Folge dessen blos als ein ergötzliches Intermezzo angesehen, behauptet sie eine Stelle, die ein würdiges Seitenstück zu manchem unbefriedigenden, mechanisch sich ableiernden Ritual im Kirchengottesdienste liefert. Ein anderer Grund liegt in dem Institut, das den Gesang zu vertreten hat, in dem Gymnasialchore. Nachdem dieses in neuerer Zeit eine Umgestaltung erlitten hat, die auf die finanziellen Verhältnisse nachtheilige Wirkungen hatte, ist die Theilnahme daran von Seiten der Singfähigen geringer geworden; es gewinnt den Anschein, als betrachte man die Sache blos als Erwerbszweig. Es fehlt die geistige Belebtheit. Hierzu kommt noch, daß die Orchestermittel, welche dabei verwendet werden, nicht ausreichen, um höheren Forderungen zu genügen. Der Grund davon liegt theilweise in Umständen, die auf Anordnung höheren Orts herbeigeführt worden.

Zu einem Institute stehender Concerte, und zwar solcher, die einen höheren Standpunkt einnehmen sollen, wo man künstlerische Leistungen verlangt, hat es bisher noch nicht kommen können, wenn schon die Mittel zu einer vollständigen Orchesterbesetzung hinreichend vorhanden sind. Das Uebel liegt tiefer. Es mangelt an dem nöthigen Interesse in der Allgemeinheit, die selbst von einem Versuche abstehen ließ. Indeß kommen im Laufe des Winters einige größere Concerte zu Stande, die von dem Musikcorps des hie-

sigen garnisonirenden Regiments, in Verbindung mit einigen anderwärts herzugezogenen musikalischen Kräften veranstaltet werden, in denen regelmäßig eine Symphonie gegeben wird. In Ermangelung höher qualificirter Gesangsmittel hat man durch eine geschulte Sängerin aus Leipzig die Gesangspartien vertreten lassen. Trotz der ungenügenden finanziellen Resultate ist der Eifer und die Ausdauer der Musiker lobend anzuerkennen. Sowohl die Wahl der Musikstücke als auch deren Ausführung beweist, daß sie Höherem zustreben und künstlerischen Anforderungen zu genügen geeignet sind. — Im Mai vorigen Jahres kam auch Mendelssohn's Elias unter Leitung des Musikdir. Schulze in der Marienkirche zur Aufführung, woran sich Tags darauf ein Concert schloß, das Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, und Gade's neue Symphonie (A-Moll) zu Gehör brachte.

Seit zwei Jahren haben sich Abonnement-Quartettabende (gewöhnlich sechs im Laufe des Winters) constituirt, die von Musikern des genannten Musikcorps gegeben werden. Verhältnißmäßig kann die Theilnahme daran eine lebhafte genannt werden, die sich auch bisher so ziemlich erhalten hat. Die Zeitereignisse haben natürlich auch hier trübend und hemmend eingewirkt. — An Unterhaltungsconcerten, wobei man raucht, ißt und trinkt, mangelt es auch bei uns nicht. Die Rücksicht auf das betheiligte Publikum läßt freilich die Programme hin und wieder in einem Sinne erscheinen, den man vom geschmackbildenden Standpunkte aus nicht anerkennen kann. Es ist bei Gelegenheit der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig darauf aufmerksam gemacht worden, dem Publikum einen besseren Sinn, vor allen Dingen den Sinn für das Reine und Edle, beizubringen. Es haben demnach diejenigen, welchen für diesen Theil der Musik Sorge zu tragen obliegt, darauf zu sehen, daß der elende, neu-italienische Tonjammer verbannt und an dessen Stelle das Gesunde, Kräftige gesetzt werde. Allein wie viele von den eigentlich praktischen Musikern, welche unmittelbar für das Volk arbeiten, haben sich an dieser Versammlung betheiligt? Man will nicht vorwärts. Häufig ist es wirklich der böse Wille, eben weil es dem Fortschritte gilt; häufig geht man auch von falschen Gesichtspunkten aus, die richtige Einsicht hat noch nicht Platz gewonnen. Das Wort Fortschritt scheint den Musikern wie den verzopften und vernagelten Politikern ein Gräuel, daher das Zetergeschrei (s. Allg. musik. Zeitg. Nr. 33 u. 47 vor. Jahr.), das man gegen die Vorwärtstreibenden erhebt. Diese abschweifende Bemerkung will ich im Allgemeinen gemacht haben. —

Stadtmusik. In wie weit die äußeren Verhältnisse bei der Neugestaltung unserer Stadtmusik vor zwei Jahren auf die inneren eingewirkt haben, mag hier, da es nicht in das Bereich dieser Blätter gehört, unerörtert bleiben. Es fragt sich nur, ob die neue Begründung nach allen Seiten hin den erwünschten Erwartungen entsprochen hat. Ich glaube diese Frage mit Nein beantworten zu müssen. Abgesehen von dem numerischen Verhältnisse und den sich qualificirenden Kräften, von denen der größte Theil noch Lernende sind, läßt sich auch bei geringerer Anzahl von Ausführenden etwas Ersprießliches leisten. Man vermißt hier zuerst einen guten Kern des Streichquartetts. An dessen Stelle tritt nur die gellende Messingherrschaft, die sich allenthalben überlästig geltend macht, sei es, wenn sie in Verbindung mit der Streichmusik, oder in der Blasmusik allein auftritt. Wenn die neuere Zeit durch Vervielfachung der Messinginstrumente einen Fortschritt gethan hat, den ich gern anerkenne, so gilt es nun, bei der reinen Blasmusik die richtige Disposition derselben zu treffen, damit, sei es in einer Gattung von Musik, in welcher es wolle, die gute, wohlklingende Temperatur zum Vorschein komme. Es gilt vor allen Dingen, die verschiedenen Arten von Blasmusik richtig zu begreifen und zu unterscheiden, z. B. Straßenmusik (Märsche, Paraden ꝛc.), Gartenmusik, Tanzmusik ꝛc. und darnach die qualitativen und quantitativen Verhältnisse der Instrumente zu bestimmen. Dies verlange ich unbedingt von einem praktischen Musiker, der auf diesem Felde arbeitet. Um aber der hörsichtigen Menge zu imponiren, häuft man hier ohne Sinn die gellenden Instrumente, und betäubt statt wohlthuend zu wirken. Ein anderer Fehler ist der, daß in einer überreizten Schärfe die Blasinstrumente auftreten, die die Streichinstrumente gar nicht zur Geltung kommen lassen. Daneben macht sich eine zu schroffe und abgerissene Präcision, die natürlich wie das Gegentheil zum Fehler wird, bemerkbar, wobei die feinere Schattirung, die schöne Abrundung, die Freiheit des Tactes, durch welche letztere erst die Ausführung zum freien Spiel im künstlerischen Sinne des Wortes erhoben wird, durchaus nicht zur Entfaltung gelangen kann. Unter solchen Uebelständen bleibt erklärlicher Weise eine höhere Forderung, die des Aesthetischen, des Begeisteten, unbefriedigt; die Musik erhält die Physiognomie der Profession. Damit nun diese aus dem Bereiche unserer Kunst verbannt bleibe, muß bei dem praktisch Lernenden darauf hin gearbeitet werden, daß er schon frühzeitig für das Edle und Reine empfänglich werde, daß er klare Begriffe erhalte über das, was seine Kunst ist und leisten soll, damit er nicht meine, durch Aneignung der mecha-

nisch=technischen Fertigkeit am Ziel zu sein. Soll der Fortschritt, den man jetzt anzubahnen bemüht ist, die erwünschten Früchte bringen, so muß in diesen praktischen Verhältnissen aufgeräumt werden; soll der demokratische Charakter der Kunst zur Geltung gelangen, so muß von unten herauf angefangen werden, besseren und geläuterteren Begriffen bei Lehrenden und Lernenden Eingang zu verschaffen.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler=Verein.

Versammlung am 22sten Januar.

Vorsitzender: C. F. Becker.

Zunächst erstattete der Unterzeichnete Bericht über die Eingänge: Ein Schreiben von Musikdir. Siebeck in Gera, daß daselbst wenig Aussicht zur Bildung eines Zweigvereins sei, und der Einsender sich dem Leipziger Verein anzuschließen beabsichtige, ein Schreiben aus Coburg von Concertmeister Späth, worin bemerkt wird, daß später die Bildung eines Vereins nicht unwahrscheinlich sei, endlich von Cantor Geißler in Zschopau, welcher uns von der Gründung eines Zweigvereins benachrichtigte. Der Unterz. theilte hierauf einen Artikel aus dem „Magdeburger Correspondent" von A. G. Ritter mit, der in dies. Bl. vor Kurzem schon erwähnt wurde. Zum Schlusse einige Notizen aus der Berliner Zeitung über den Berliner Tonkünstler=Verein.

C. F. Becker hielt demnächst, sich beziehend auf seine Mittheilungen in der vorausgegangenen Sitzung, einen Vortrag über Schwingungen, und verband damit verschiedene Experimente mit der Stimmgabel, die er auf resonirende und nicht resonirende Körper aufsetzte. Er producirte ferner die von Oppelt erfundene „Sirene", erläuterte die Construction derselben, und machte Experimente.

Der Unterzeichnete brachte hierauf einen regelmäßig wiederkehrenden Gegenstand der Betrachtung: die Ausführung der Bestimmungen des Programms, zur Sprache, und zwar den ersten Satz desselben: Bemühung für Verbreitung der besseren Compositionen der Gegenwart. Ich bemerkte, wie der Verein auf verschiedene Weise nach Erreichung dieses Zweckes bisher schon gestrebt habe, wie es aber jedenfalls von Nutzen sein werde, wenn wiederholt die besseren Erscheinungen namhaft gemacht würden. A. Dörffel hatte zu diesem Behuf ein Verzeichniß der im Jahre 1848 erschienenen hervorragenderen Werke verfaßt, welches, mit geringen Aenderungen angenommen, hier folgt:

Verzeichniß von beachtenswerthen Werken, angefertigt nach den im Jahre 1848 erschienenen Verzeichnissen.

(Von dem Inhalte der mit * bezeichneten Werke ist dem Referenten nichts bekannt geworden. Die Namen ihrer Verfasser lassen vermuthen, daß sie gut sind. Sie wurden deshalb mit aufgenommen.)

Für **Orchester**: Zweite Symphonie von Schumann (C=Dur, Op. 61). Dritte Symphonie von Gade (A=Moll, Op. 15). Concertouvertüre von C. Franck (Op. 12).

Für **Streichinstrumente**: Quartett von Reinecke (Op. 16). — Violinconcert von Vieuxtemps (Op. 25). Violinconcert von Molique (Op. 30). — * Violoncellconcert von Groß (Op. 38). — Ecole du Violon von Alard. Le Mécanisme du Violon von Meerts.

Für **Pianoforte mit Begleitung**: Trio von Schumann (Op. 63). Trio von C. Franck (Op. 11). — Sonate mit Violine von Leonhard (Op. 10). Sonate mit Violine von Horsley (Op. 14).

Für **Pianoforte zu vier Händen**: Allegro von Bergt (Op. 3). Drei Clavierstücke in Marschform von Gade (Op. 18). Variationen von C. Franck (Op. 9).

Für **Pianoforte allein**: Vierte Sonate von Flügel (C=Moll, Op. 20). * Sonate von Rietz (Op. 17). — Ballade von Bergt (Op. 5). Canzonetta von Heller (Op. 60). Deuxième Tarantelle von Heller (Op. 61). Rêveries von Heller (Op. 58). Valse brillante von Heller (Op. 59). Deux Valses von Heller (Op. 62). Introduction et Valse sentimentale von Bergt (Op. 4). Quatre Esquisses von Hallé (Op. 2). Vier Charakterstücke von Reinecke (Op. 13). Sechs Canzonetten von Taubert (Op. 75). Drei Ständchen von C. Franck (Op. 10). Album espagnol von Kullak (Op. 45). — Pianoforteschule von A. E. Müller, neu bearbeitet von Knorr. Die Schule des Octavenspiels von Kullak (Op. 48).

Kirchenmusik: Drei Motetten von Mendelssohn (Op. 69).

Mehrstimmige Gesänge: a) Für gemischte Stimmen: „Nord oder Süd", „Am Bodensee", Jägerlied, „Gute Nacht" von Schumann (Op. 59). Sechs geistliche Gesänge von Hauptmann (Op. 33). Fünf Lieder von Reinecke (Op. 14). „Wanderlied" von Marx (Op. 18). — b) Für Männerstimmen: „Der Eidgenossen Nachtwache", Freiheitslied, Schlachtgesang von Schumann (Op. 62). „Reiterleben", sechs Lieder von Gade (Op. 16). Deutsches Kriegslied, das Lied von der Freiheit, „Horch auf, mein Volk!" von Mangold (Op. 24). „Heil dir, Germania!", Volkshymne; „Auf, deutsches Volk, zum Licht!" von Mangold (beide ohne Opuszahl). „Morgenruf" von Marx (Op. 23). Sechs Gesänge von Marx (Op. 25). Vier Quartette von Otto (ohne Opuszahl). * Drei Liedertafelgesänge von Dorn (Op. 55).

Lieder mit Pianoforte: Zwölf Lieder und Gesänge von Flügel (Op. 21). Sechs Gesänge von

Flügel (Op. 19). „Eine Dichterliebe", Liedergemälde von G. Wöhler (Op. 11). Romanzen von Wöhler (Op. 10). Sechs Lieder von Mendelssohn (Op. 71). Sieben geistliche Lieder von Verhulst (Op. 22). „Das Waldweib" von Riccius (Op. 9). „Der Besiegte", Ballade von Riccius (Op. 8). Sieben Lieder von Leonhard (Op. 13). Sechs Lieder von Reinecke (Op. 10). Zwölf Gesänge von Rietz (Op. 26). Fünf Lieder von Schellenberg (Op. 6). Sechs Lieder von Horsley (Op. 21). Drei Lieder von Esser (Op. 25). Zwei ländliche Lieder von Esser (Op. 24). * Sechs Lieder von v. Häszlinger (Op. 5). * Vier Lieder von Dorn (Op. 52).

Theoretische Werke: Funfzig Uebungsstücke über Harmonielehre von Bienaimé.

Historisches: Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte von C. F. Becker.

(Einige Novitäten des verflossenen Jahres sind dem Unterz. erst jetzt eingesendet worden, und konnten deshalb hier nicht berücksichtigt werden, wie denn überhaupt das mitgetheilte Verzeichniß die erwähnten Werke nicht als die ausschließlich beachtenswerthen betrachtet wissen will, sondern nur als die hervorragenderen der in der Zeitschrift besprochenen.)

Für die Erörterung des zweiten Satzes des Programms: Ausschließung schlechter Werke beim Unterricht, wurde beschlossen eine Commission niederzusetzen, welche in der nächsten Sitzung ernannt werden soll.

In Abwesenheit des Schriftführers:
Fr. Brendel.

Leipzig. Concert des Universitäts-Sängervereins am 31sten Januar 1849. Die Beethoven'sche Egmont-Ouverture, vom Stadtmusikchore unter Direction des Hrn. Canthal sicher und präcis ausgeführt, eröffnete das diesjährige Concert des sog. Paulinervereins. Was frühere Concerte dieses Sängerbundes bestätigt haben, bewährte sich in dem letzten wieder: daß nämlich dieser Verein mit jedem ähnlichen in die Schranken treten darf, wo es gilt, ein Kunstwerk in seinen feinsten Nüancen zur klaren und wahren Darstellung zu bringen. Hrn. Organist Langer ist das Verdienst zuzuschreiben, daß dieser Verein unter seiner Leitung erst zu dem geworden, was er jetzt ist.

Die Wahl des Programms war im Ganzen sehr befriedigend, indem namentlich im ersten Theile nur Neues und Gediegenes vorgeführt wurde, als z. B. die Dithyrambe von **Rietz**, Minnesänger von Schumann, Bacchuschor aus Mendelssohn's Antigone 2c. Der zweite Theil brachte mehr Sachen leichteren musikalischen Inhalts, Sachen, welche das Publikum in eine dem nachfolgenden Balle recht günstige, also heitere Stimmung versetzen sollten. Es giebt in der Umgangssprache einen Ausdruck, welcher diese Piècen treffend „Bummellieder" bezeichnet. Derartige Scherze füllten großentheils die zweite Abtheilung und wurden mit warmen Beifall und manchmal mit schallendem Gelächter entgegengenommen. Das Finale des ersten Acts aus Lodoiska, und die Introduction des ersten Acts aus der Rossini'schen Belagerung von Corinth bewiesen, daß der Verein auch an Solisten keinen Mangel leide.

Betrachten wir die Leistungen des Vereins im Allgemeinen, so sind wir genöthigt, das vortreffliche Piano verbunden mit der größten Leichtigkeit des Vortrags hervorzuheben, indem wir uns noch mit Freude namentlich der Schumann'schen Minnesänger erinnern, welchem Chore diese Eigenschaften des Vortrags so sehr zu Statten kommen. M —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. In **Chemnitz** haben vier Mitglieder des Stadt-Orchesters: die HH. Wagner, Knoblauch, Großheim und Müller, Quartett-Soiréen eröffnet. Es wurden sehr gediegene Werke aufgeführt.

In Dresden hat Hr. **Schlitterlau**, Waldhornist der Kapelle, eine musikalische Soirée, unter Mitwirkung der Frau Schröder-Devrient, gegeben.

Frl. **Sidonie Haubold** ist an der Magdeburger Bühne engagirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. Bassist **Formes** ist von dem Director Hrn. De Vries in Holland mit einem Brillant im Werthe von 500 Fl. beschenkt worden, und die Gesellschaft Felix Meritis hat ihm eine schwere goldene Dose übersandt.

Todesfälle. Am 25sten Januar starb in Wien **Parish-Alvars** an einem Lungenleiden.

Vermischtes.

Der Director **Pokorny** in Wien hat die Anzeige seines Bankerotts gemacht, es ist sofort die Leitung einem Verwaltungs-Ausschuß übergeben.

Die komische Oper: „Gibby, der Dudelsackpfeifer" von **Clapisson** kam kürzlich in Frankfurt a. M. zur Aufführung.

In **Berlin** hat man Mozart's Geburtstag mit Figaro's Hochzeit gefeiert.

Louis Spohr ist an erster Stelle zum Nachfolger Donizetti's in der Akademie der schönen Künste in Paris vorgeschlagen worden.

Ueber **Heinze's** Oper: „die Ruine von Tharand" versprachen wir nach einer zweiten Aufführung einen Bericht. Es scheint indeß zu einer solchen nicht zu kommen, da das Werk ziemlich Fiasco gemacht hat.

Die Fortsetzung des in Nr. 1 und 3 begonnenen Berichtes aus Paris: Das verhängnißvolle Jahr 1848, wurde bisher durch Krankheit des Hrn. A. Gathy verhindert.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 15. Den 19. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Zukunft des Oratoriums.

Offenes Sendschreiben an Hrn. Wilhelm Wauer.

Nicht ohne einige Verwunderung habe ich, und zugleich mit mir gewiß auch mancher andere Leser der Allgem. musik. Zeitung, Ihren in Nr. 45 dieses Blattes *) unter vorstehender Ueberschrift enthaltenen Aufsatz gelesen. Indeß war es nicht sowohl Ihre in dem letzteren sich kundgebende individuelle Anschauungsweise, die mich frappirte, denn diese ist weder auffallend noch neu, als vielmehr die eigenthümliche Art, in welcher Sie, unter Umgehung all' und jeder Begründung, so wie unter completer Ignorirung alles aufs Bestimmteste Ihnen entgegenstehenden Thatsächlichen, cavalièrement jener eine objective Geltung zu gewinnen, oder, wenn sie den Ausdruck vorziehen sollten, sie mit der selbstgenügsamsten Zuversicht gleichsam als Evangelium zu verkünden suchen. Ihr Zweck war, uns über die Zukunft des Oratoriums zu belehren. Gut. Bei dem hohen Interesse dieses Gegenstandes ist er der Besprechung gewiß würdig. Aber wie verfahren Sie dabei? Sie rathen jungen Künstlern, sich nur getrost an die Ausarbeitung von Werken dieser Art, in welcher so erhabene Vorbilder glänzen, zu wagen. An genießendem Publikum werde es nicht fehlen. Wer da glaube, daß die der Bibel entnommenen textlichen Unterlagen solcher Kunstschöpfungen für unsere Zeit kein Interesse mehr hätten, sei ein Nihilist. Zwar wurzle die Geringschätzung der biblischen Geschichten allerdings im verneinenden Geiste unserer Zeit, aber das Wort Gottes werde bestehen gegen alle ohnmächtigen Fortschritte der modernen Philosophie. Darum also getrost. — Ja wahrhaftig, nur getrost, und nichts Anderes! Denn Obiges ist in der Kürze, wenn ich Sie recht verstanden habe, der vollständige Inhalt Ihres speciellen Kunstevangeliums, so wie der ungefähre Gang ihrer Argumentation und Deduction, der durch einige wohlangebrachte Exclamationen u. dgl., die ich hier billiger Weise übergehe, noch an Schnellkraft und Eleganz gewinnt.

Werther Hr. Wauer! Zuvörderst unter uns ein Wort der Einigung und Verständigung.

Keineswegs ist der von Ihnen in Frage gestellte Gegenstand meines Wissens und unmaßgeblichen Erachtens, so specieller in sich abgeschlossener Natur, wie Sie, nach dem was von Ihnen darüber ausgesprochen wurde, anzunehmen oder zu glauben scheinen. Er ist umfassenderer und gewichtigerer Art, als daß die Verhandlung über ihn sich so ohne Weiteres, blos mittelst einiger, obendrein einen Kanzelgeruch an sich tragender Phrasen, über's Knie brechen

*) Eine so spät erfolgende umfangreiche Erwiderung auf einen unbedeutenden Artikel in einem eingegangenen Journal würde einer Rechtfertigung bedürfen, wenn diese Erwiderung die Hauptsache wäre. Jener Artikel hat indeß nur die äußere Veranlassung gegeben. Der hier mitgetheilte Aufsatz besitzt selbstständigen Werth, abgesehen von dem zufälligen Umstand, welcher ihn hervorrief. Wir sind mit den hier ausgesprochenen Grundansichten ganz einverstanden, und freuen uns, daß der wichtige Gegenstand im Sinne dies. Bl. einmal ausführlicher besprochen wird. D. Red.

ließe. Er greift zu tief ein in den Gang sowohl der allgemeinen Bildungsgeschichte der Menschheit, als namentlich unserer Kunst, als daß die Anführung etlicher Gemeinplätze, die Aufstellung einiger, im günstigsten Falle auf die Faseleien der Tageskritik irgend eines oberflächlichen sogen. Literaten sich stützender Insinuationen, und die Zugabe etwaiger Anzapfungen und Scheltworte, geeignet sein könnten, eine erschöpfende, allgemein gültige Ansicht über ihn zu gewähren. Er berührt das Leben und Wesen der Musik im innersten Grunde. Deshalb aber halte ich mich berufen und verpflichtet, über diesen Gegenstand zunächst an Sie, sodann aber an sämmtliche Leser dieses Blattes, welche für die Sache Interesse nehmen, einige Worte zu richten, die jedoch keineswegs bezwecken sollen, meiner etwa individuellen Ansicht in Betreff des ihr zu Grunde liegenden Princips ohne Weiteres eine allgemeine objective Gültigkeit zu vindiciren, sondern nur deshalb geschrieben sind, eines Theils um Umstände und Data zusammenzustellen, aus denen ein Jeder in dieser Beziehung sich selber das Resultat entnehmen könne, andern Theils aber, um den vollständigen Nihilismus — Sie werden den Ausdruck um so eher entschuldigen, als Sie selbst sich dessen bedienten — Ihrer Argumentationsweise, mithin auch Ihrer Folgerungen und Ausstellungen, darzuthun.

Indem Sie die Aufgabe stellten, die Zukunft des Oratoriums zu prognosticiren, wäre es wohl der Mühe werth gewesen, erst den Begriff des Gegenstandes einigermaßen genauer festzusetzen, da derselbe im Laufe der Zeit, namentlich in der jüngsten Periode, sich einigermaßen geändert, man könnte auch sagen, an Ausdehnung gewonnen hat. Jedoch, da es aus den von Ihnen angeführten Beispielen sowohl, wie aus der, ihren Aussprüchen zu entnehmenden Anschauungsweise, sich einigermaßen herausstellt, daß Sie unter dem Oratorium die auf den kirchlichen Glauben sich stützende dramatisch-lyrische Behandlungsweise eines der christlichen Religionsgeschichte entnommenen Gegenstandes, und zwar in der bekannten Cantatenform, verstanden wissen wollen, so mag darüber, ob Sie dadurch dem Begriffe zu enge oder zu weite Grenzen abmaßen, hier nicht die Rede sein. Genug, wenn wir darin übereinstimmen, daß Sie ihn so, wie eben erwähnt, aufgefaßt haben, und daß Sie selber die praktische Verwendbarkeit desselben in dieser Auffassung auch noch für unsere Zeit in Anspruch zu nehmen gesonnen sind.

Nun zur Sache selbst.

Ist all' und jede Kunst, also auch die Musik, im Grunde nichts weiter, als eine specielle Ausdrucksweise menschlicher Geistes- und Gefühlsthätigkeit, und ist, je nach Zeit und Umständen, diese Thätigkeit veranlaßt, sich nach verschiedenartigen Richtungen hinzuwenden, also gewissen Veränderungen unterworfen, so ist es zugleich begreiflich, daß auch die, diesen Veränderungen entspringenden Anschauungsweisen niemals ein und dieselben sein, sondern vielmehr, sowohl an und für sich, als auch namentlich in ihrem Verhältnisse zum menschlich-sinnlichen Elemente, wechselnd eine andere Gestalt, einen anderen Werth annahmen, daher weder stabil noch absolut, sondern immer beweglich und relativ sein werden. So bildet denn diese Veränderlichkeit der Anschauungsweise die Grundlage, oder das innere Motiv des Culturganges der Menschheit. Deshalb hat wie alles Menschliche seine Geschichte, so auch die Kunst die ihrige. Nun aber bedingen sich, eben ihres gemeinschaftlichen Ursprunges wegen, alle Gesammtmanifestationen menschlichen Fühlens, Denkens und Handelns, einander gegenseitig: Staat und Religion, Wissenschaft und Kunst stehen unter einander im genauesten Zusammenhange. Die Wahrheit der obigen Sätze wird durch die Erfahrung bestätigt: Der einfache Blick in die Vergangenheit schon lehrt und zeigt uns, wie in allen diesen Manifestationen sich fort und fort neue Phasen gebildet haben, in denen neues Leben als Ausdruck veränderter Anschauungsweise sich offenbarte, in denen das früher vorhanden, allein gültig Gewesene seinen Eindruck, seine bisherige Wirksamkeit, sein exclusives Recht verlor um Anderem Platz zu machen, welches, seinerseits eben so wenig stabil, gleichfalls die Stelle wieder räumen mußte, um so im Laufe der Zeit dem Urprincipe alles Lebens, der Bewegung, gleichsam in ewiger Pendelschwingung seinen Tribut zu zollen.

Gilt es nun zu untersuchen, ob die der Anschauungsweise einer bestimmten Zeitperiode entsprungenen Resultate für irgend eine andere noch allgemein praktisch verwendbaren Werth besitzen, so bedarf es nur einer Feststellung dahin ob die Anschauungsweise dieser letzteren mit derjenigen jener ersten Periode identisch sei, oder, was fast dasselbe sagt, ob sie für die Zeit noch passe oder nicht. Dieser kleine Umstand ist es, werther Hr. Bauer, den Sie bei Ihrem Raisonnement, wenn man anders das, was Sie in Ihrem Aufsatze kund geben, so nennen kann, gänzlich unberücksichtigt gelassen haben.

Doch nein! Sagen Sie nicht selbst, daß die Geringschätzung der biblischen „Geschichten", welche die Grundlage der Oratorien bilde, im „verneinenden Geiste der Zeit" beruhe? — Nun, Hr. Bauer, wenn Sie das wußten, warum ignoriren Sie denn sofort im selbigen Augenblicke eben diesen „Geist" wieder, und thun im Verfolge Ihrer Auseinandersetzungen, als ob er gar nicht vorhanden wäre?

„Verneinender Geist der Zeit!" Da steckt der Knoten. Gerade dieser Geist der Zeit ist es aber ja eben, der zu allen Perioden der Geschichte die gewaltigsten Umformungen in jedem Gebiete menschlicher Existenz herbeigeführt hat: im Denken wie im Handeln, im religiösen wie im staatlichen Leben, in der Kunst wie in der Wissenschaft! — Auf den Namen kommt es übrigens nicht an. Es ist der Trieb der Bewegung, des Fortschreitens: das Princip des Lebens! „Verneinenden" Geist nennen Sie ihn. Auch über diesen Ausdruck, so süßsäuerlichen Beigeschmack er Ihrer Ansicht und Absicht nach haben soll, will ich ganz und gar keinen Hader mit Ihnen beginnen. Wo Neues sich gestaltet, räumt das Alte den Platz. Und so mag denn jede Vorbereitung zu neuer Schöpfung herzlich gern ein Verneinen des früher Dagewesenen genannt werden. In verbis simus faciles, modo conveniamus in re.

Um aber nun auf die Zweckmäßigkeit oder Unzweckmäßigkeit des in Frage stehenden Gegenstandes, des Oratoriums, für unsere Zeit zurückzukommen, muß ich Sie um die Erlaubniß bitten, Ihrer Erinnerung ein paar auf denselben Bezug habende historische Umstände zurückrufen zu dürfen. Sie wissen, Oratorium und Oper führen beide auf ein und denselben, im allgemein christlichen Volksleben des Mittelalters wurzelnden Stamm zurück. Als dieser Stamm Zweige trieb, blieb die Oper dem Forum, das Oratorium nahm die Kirche unter ihre Aegide, wofür es zugleich mit seinem ursprünglich allgemein dramatisch religiösen Charakter nach und nach auch jede äußerliche materielle Ausstattung aufgab, und für jenen den speciell kirchlichen adoptirte. Es wurde Theil des Gottesdienstes, der Liturgie. Der Ausdruck des positiven Kirchenglaubens, der des Dogma, wurde sein ausschließlicher, und so im Glauben gezeugt und gepflegt, konnte und mußte es im Glauben aufgenommen werden. Kunst und Kirchenglaube, so lange letzterer mit der Religion noch für identisch galt, gingen im Oratorium treu mit einander Hand in Hand. Daher erfüllte sich denn im Oratorium der Zweck, die Tendenz des Inhaltes jener ihm zum Grunde gelegten biblischen Geschichten, auf denen ja der Glaube fundirte, auf's Glänzendste, und so war es des Oratoriums ausschließlicher Beruf, das Höchste, Erhabenste: das religiöse Ideal im Gewande der Kunst musikalisch zu veranschaulichen. So bis zu Händel's und Bach's Zeit, generell, von da ab aber mehr und mehr nur individuell, in fortwährend abnehmender Progression.

Wie nun jetzt? Wo ist der Glaube jener Zeit geblieben? Der fromme, kindlich hingebende Glaube an Dogma und Aussprüche der Kirche! Jener Glaube, der den Haupt- und Grundcharakter einer nun verflossenen Periode bildete? Wer mag es bestreiten, daß diese Periode bereits eine geschichtliche geworden? Entfuhr doch schon dem frommen, jener Zeit noch bedeutend näher stehenden Herder in dieser Beziehung der Ausruf: „Wer doch im Mittelalter geboren wäre!" Wo ist die Kirchlichkeit unserer Voraltern, wo ist überhaupt, — und namentlich in Bezug auf die Kunst, — wo ist jene christlich kirchliche Auffassung, der die Kunstwerke früherer Perioden entsprangen, Werke, deren Totaleindruck wir zwar im Allgemeinen zu würdigen im Stande sind, ihn zu genießen aber nur noch in rein künstlerischer, in ästhetischer Beziehung vermögen, oder wir müßten befähigt sein, uns ganz und gar in die Anschauungsweise, aus der diese Werke entsprangen, hineinzufühlen und hineinzudenken, was unter allen Umständen schwerlich auch nur einigermaßen gelingen dürfte!

Das Rad der Zeit hat sich gedreht. In allen großartigen Beziehungen unserer Existenz sind die Ansichten unserer Zeit andere als die des abgewichenen Jahrhunderts. Die Zeit des positiven Kirchenglaubens ist vorüber, und mit ihr die vorzugsweise Empfänglichkeit für Gegenstände der Kunst, die in jenem ihre Grundlage finden. Ein Ignoriren dieses Umstandes und der daraus entsprungenen Thatsachen vermag weder die Wirkungen des einen noch der anderen zu hemmen. Und was nun in dieser Hinsicht das Oratorium speciell noch anlangt, so hat sich dieses ja schon längst aus der Kirche in den Concertsaal begeben. Oder sind, wenn ab und an der Ort der Aufführung noch beibehalten wird, die sogen. Kirchenconcerte etwas anderes als Concerte? Für die Auffassung ist bei ihnen der ursprüngliche, speciell kirchliche Charakter nicht mehr vorhanden. Nicht des Textes halber, nicht um sich an Geschichten der Bibel kirchengläubig zu erbauen, nimmt die Jetztwelt noch Antheil an der Aufführung von Meisterwerken dieser Art, sondern der künstlerische Gehalt derselben, und durch diesen nothwendig bedingte Anerkennung der geschehenen Verwirklichung des Kunstideals ist es, welche ihnen auch bei uns und für immer dauernden Werth und dessen Anerkennung sichert. Dabei aber müssen wir allerdings von den, unseren Augen als wunderlich erscheinenden Eigenthümlichkeiten der textlichen Unterlagen, obgleich diese, als Motiv, ursprünglich einen wesentlichen Theil des Ganzen bildeten, entweder theilweise abstrahiren, oder aber uns in die ursprüngliche Auffassung hineinzuversetzen suchen, so weit wir dessen fähig sind.

Oratorien, im Sinne und Geiste der Bach'schen Periode so wenig wie der früheren, liefern die neue-

ren Componisten schon längst nicht mehr. Schon Haydn's kindlich heiterer Genius umschwebte andere Regionen, und was die späteren Producte dieser Art anlangt, so tragen diese noch vollständiger den Stempel einer Uebergangsperiode. Vollends aber von Mendelssohn's Werken, ich meine den Elias wie den Paulus, werden Sie doch wohl schwerlich behaupten können, daß sie, ungeachtet ihrer der Bibel entnommenen Unterlage, im kirchlichen Sinne concipirt, weniger noch, daß sie in diesem Sinne ächt und aufrichtig durchgeführt seien.

Denn Gefühle und Anschauungen, die nicht dem tiefsten Inneren entspringen, die nicht mit unserem ganzen, durch die Zeit bedingten Sein und Wesen verwebt und verwachsen sind, mögen wir uns, wie ich bereits oben, in Betreff des Kunstgenießens, erwähnte, wohl bis auf einen gewissen Grad anempfinden, wir sind fähig, uns mehr oder weniger in sie hinein zu versetzen, hinein zu denken oder hinein zu phantasieren, aber jedenfalls ist und bleibt ein solches Verfahren eine künstliche, und, zum Zwecke künstlerischer Production, beinahe widernatürliche Geistesprocedur, bei deren Resultaten sich denn auch der Mangel der bei Seite gesetzten Freiheit und Selbstständigkeit des Schaffens ohne Weiteres kundgiebt und fühlbar macht. Daher kann denn ein Versuch, aus den sich widersprechenden Elementen Resultate künstlerischer Productivität herzustellen, unter allen Umständen nur als ein sehr mißlicher, ja muß als ein verwerflicher angesehen werden, wenn die in diesen Resultaten liegende innere Unwahrheit sich ohne Weiteres als solche kundgiebt. Wollen wir ehrlich sein, so können wir selbst Mendelssohn's genannte Werke nicht von dem Vorwurfe des in ihnen sich zeigenden inneren Widerspruches freisprechen, und das uns aus der Erkenntniß dieses Umstandes bei Anhörung der ersteren überkommende Gefühl ist es ja gerade, welches uns sogar den Genuß ihrer sonstigen Schönheiten in hohem Grade beeinträchtigt, und ästhetisches Mißbehagen erweckt.

Die neuere Kritik hat dies auch recht wohl eingesehen, und, um nicht gleich von vorn herein gegen das Herkömmliche gar zu sehr zu verstoßen, oder den betheiligten Kunstnotabilitäten zu nahe zu treten, zugleich auch um solchen modernen Productionen mindestens ihren übrigen Werth zu sichern, sich dadurch zu helfen gesucht, daß sie den Satz aufstellte, Compositionen der Art wären, wenn auch nicht kirchliche, doch jedenfalls geistliche Musiken. Abgesehen von der Unbestimmtheit des im letzteren Ausdrucke enthaltenen Begriffes, die ja jedwede Deutung zuläßt, kann es hier auf eine solche Unterscheidung gar nicht einmal ankommen: Des Oratoriums ausschließlicher, so zu sagen, sein character indelebilis ist Kirchlichkeit, und wo diese fehlt, ist kein Oratorium mehr denkbar, und das ist gerade der Fall in unserer Zeit.

Noch eins. Sie sagen, das Oratorium, auftretend ohne allen äußerlichen Glanz, in ascetischer Strenge, sei für seine Wirkung einzig auf die Kraft der Töne angewiesen. Mit Ihrer Erlaubniß, diese Ihre Bemerkung ist eben so unwahr, als dem, was Sie selbst in demselben Augenblicke hinsichtlich der Ihnen so wesentlichen Textesgattung anführen, geradezu widersprechend. Einzig und allein in seiner Wirkung auf die Kraft der Töne angewiesen ist wohl nur die Instrumentalmusik; beim Vocale aber ist das gesungene Wort gleichfalls ein wichtiger Moment, man müßte denn Solfeggiensingen und Jodeln als Prototyp aller Vocalmusik angesehen wissen wollen. So weit ist es indeß Gottlob noch nicht gekommen. Wenn Sie ferner den Mangel des äußeren Glanzes als eine specielle Eigenthümlichkeit des Oratoriums anzuführen belieben, so habe ich zu erwidern, daß, mit Ausnahme der Oper, fast jede andere Musikgattung dieses äußeren Glanzes — denn Sie meinen doch wohl nichts weiter damit, als die theatralische Ausstattung — entbehrt. Das Oratorium ist also in dieser Beziehung weder bevorzugt noch läßt sich für dasselbe daraus ein Nachtheil entnehmen. Und was endlich der Ausdruck, daß dem Oratorium eine ascetische Strenge innewohne, bedeuten soll, das ist mir vollends unklar. Denn ich bin mit dem besten Willen nicht im Stande, weder in ästhetischer noch in technischer Beziehung, auch nur die geringste Spur einer speciellen Askesis im Oratorium zu entdecken, die nicht unter Umständen auch bei anderen Compositionsgattungen ihre volle Anwendung finden könnte. Ja, ich bin, falls einiges Nachdenken Sie nicht von selbst darauf führen sollte, gern bereit, zu Ihrem, und Jedes, der es sonst wünschen möchte, Nutzen und Frommen darzuthun, wie manche Compositionsgattung eine noch bei Weitem größere Askese erheischt, als die in Frage stehende.

Sie haben es für rathsam erachtet, Hr. Wauer, im Verfolg Ihres Aufsatzes einige Exclamationen, eine Art frommer Stoßseufzer, loszulassen, wie z. B.: man wolle einer Gattung von Kunstwerken, die solche Glanzpunkte, wie z. B. Bach's, Händel's, Haydn's Schöpfungen, aufzuweisen habe, „die Berechtigung absprechen". Erlauben Sie, werthgeschätzter Herr, das ist eine recht wunderliche, und in der Allgemeinheit, welche Sie ihr beilegen, sogar perfide Insinuation. Was verstehen Sie denn eigentlich unter

dem Ausdruck? Wem in aller Welt ist es denn jemals wohl eingefallen, jenen Meisterwerken diejenige Berechtigung, auf welche sie mit vollem Fug und Recht Anspruch machen dürfen, abzusprechen? Oder wären Sie vielleicht der Ansicht, daß, wenn wir an dem Berufe und an der Befähigung unserer Zeit, solchen ähnliche Werke zu schaffen, und in dem Sinne und Geiste, in welchem jene geschaffen wurden, zu genießen, zu zweifeln uns erlauben, dies so viel heiße, als wir bestreiten jenen Werken ihre Berechtigung überhaupt? Wer solche Logik zu Tage fördert, mit dem ist freilich nicht gut disputiren. Aber genug davon.

Gestatten Sie mir noch eine Bemerkung. Gesetzt den Fall, Sie wären so sehr, wie Sie es nicht sind, mit Ihrer Aufstellung, die Schöpfung des Oratoriums sei auch heut zu Tage noch eine vollkommen zeitgemäße, im Rechte, so würde nichtsdestoweniger Ihr, vorzugsweise jungen Künstlern ertheilter Rath, sich an die Composition von Werken dieser Art zu wagen, ein höchst gefährlicher, wenn nicht geradezu verderblicher sein. Zur Composition eines Oratoriums gehört, ganz abgesehen von allem Uebrigen, ein Aufgebot so reicher Schöpfungskraft, ein Aufwand von Mitteln der umfassendsten Art, eine so vorzügliche Gewandtheit in Handhabung derselben, daß wohl nur der vollendete Meister, jedenfalls aber nicht der erst beginnende Jünger der Kunst, im Stande sein dürfte, mit Aussicht auf Erfolg Hand an's Werk zu legen. Und fühlt ein Meister sich der Lösung einer solchen Aufgabe gewachsen, so bedarf es auch bei einem solchen keiner Ermunterung von Außen; er wird, getrieben vom eigenen Innern, schon von selbst daran gehen. Jüngere Talente aber, deren Schwingen erst sich zu entfalten beginnen, ohne Weiteres zu einem solchen Unternehmen veranlassen zu wollen, heißt nichts anderes, als sie einen falschen Weg leiten, ihrer Eitelkeit Vorschub thun, und nebenbei die Zahl der Pasticcienfabrikanten vermehren wollen.

Bach, Händel, so wie alle die hohen Meister, welche in reichster Fülle des Gemüthes, in tiefster Innigkeit der Anschauung das Kunstideal ihrer Zeit erkannten und verwirklichten, werden leben und in ihren Werken anerkannt werden, so lange noch eine Note dieser letzteren existirt, wenn gleich ihre Anschauungsweise einer entschwundenen Periode angehört und einer anderen Platz gemacht hat; sie werden leben, wenn des orthodoxen Glaubens an jene „biblischen Geschichten" nur noch behufs Schilderung des geistigen Culturzustandes einer früheren Zeit Erwähnung geschieht; sie werden leben nicht des Gegenstandes halber, den zu bearbeiten die innere Nothwendigkeit ihrer Zeit sie veranlaßte, sondern des Geistes wegen, den sie über diesen Gegenstand ausgossen. Dies ist die Berechtigung, die ihnen nun und immerdar verbleiben wird. — So bewundern wir noch heute die unübertreffbaren Kunstwerke des Alterthums, in denen die hohe Meisterschaft ihrer Urheber uns selbst noch in einzelnen Bruchstücken entgegenleuchtet und den Geist offenbart, aus dem sie hervorgegangen; wir erkennen den Genius, wenn gleich die Anschauungsweise, über die er sich ergoß, längst zu Grabe getragen worden, und Sitte und Religion jener Zeit nur in der Geschichte noch existiren. Der Lauf der Zeit läßt sich nicht hemmen. Was im Gebiete der Kunst aus innerer Nothwendigkeit entsprungen, das erfüllt seinen Zweck, genießt seiner Berechtigung und Anerkennung. Ohne diesen Beruf der Nothwendigkeit aber das, was bereits vorübergegangen, wieder zur Umkehr zwingen, es reproduciren wollen, ist der schlimmste Versuch, der in der Kunst gemacht werden kann, weil von vorn herein ein vergeblicher, ein trostloser! Denn was von vorn herein auf innere Unwahrheit sich stützt, ist Heuchelei und Lüge. Die Kunst aber will Wahrheit. Darum also vorwärts, auch in der Kunst! Ob wir uns übrigens in diesem Augenblicke bereits im Anfange einer neuen Kunstära, oder aber in der Uebergangsperiode zu einer solchen befinden, ist eine Frage, deren Entwickelung nicht hierher gehört, auch um so schwieriger zu beantworten sein dürfte, als die Schätzung eines zurückzulegenden Weges erst am Ende desselben mit Zuverlässigkeit geschehen kann.

Mein Stoff ist noch lange nicht erschöpft, indeß möchte das Vorstehende bereits ausreichen, Sie, Hr. Wauer, von dem Irrthümlichen des von Ihnen in Bezug auf den in Rede stehenden Gegenstand Gesagten zu überzeugen, und sie in den Stand zu setzen, über Ihre Berechtigung selbst ein Urtheil zu fällen, ich meine über Ihre Berechtigung, diejenigen Nihilisten zu nennen, welche nicht geneigt sind, specielle orthodox-kirchengläubige Ansichten einer vergangenen Zeit als unwandelbare Principien in das ewige Gebiet der Kunst einschwärzen, oder gar diese letzteren als Vehikel zur Erreichung gewisser Zwecke einer nichts weniger als der Kunst zugethanen Partei mißbrauchen zu lassen. — Sie sehen, Hr. Wauer, wir verstehen uns! Und das ist die Hauptsache.

Leben Sie wohl.

Hamburg. Hdt.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

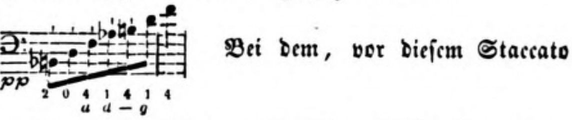
(Fortsetzung.)

Symphonie Nr. 8. (F-Dur).

Bei dieser, weniger allgemein bekannten, aber nichtsdestoweniger sehr schönen und auch schweren Symphonie drängt sich uns gleich im Anfange die Bemerkung auf, daß Beethoven bei dem Basse besonders an den Contrabaß und dessen Tönebereich gedacht hat; denn er legte denselben schon im dritten Tacte, wo das Cello ins tiefe C geht, eine Octave höher. Auch ist diese Erleichterung in der ganzen Symphonie beobachtet, denn es kommen in derselben im Ganzen nur zwei Töne vor, welche unter die tiefe E-Saite gehen. Das ist nun ganz gut, und es wäre wünschenswerth, daß dies Beethoven immer gethan haben möchte. Im ersten Allegro kommen öfters Stellen vor, welche in Achtel-Bewegung die Töne eines Accordes im ganzen Umfange des Instruments ausbeuten; sie erscheinen in C-, B-, A- und F-Dur, und können bei guter Ausführung mitunter als Zeugniß für den gut geschulten Contrabassisten gelten. Ich will sie, so weit es nothwendig, mit dem Fingersatze hierher schreiben, weil sie eine gute Uebung abgeben:



Ueberhaupt ist bei dem ersten Allegro viel zu lernen für den strebenden Contrabassisten. So kann er die Stelle im zweiten Theile, von da an, wo (nach der von mir vorhin niedergeschriebenen Passage in A) im Basse das Thema in D-Moll *ff* eintritt, bis dorthin, wo dieses Thema in F-Dur vollkommen im Basse liegt, — wahrhaft als eine Uebung betrachten, bei welcher er, wie gesagt, viel profitiren kann. — Ein Staccato im zweiten Theile muß ich noch erwähnen (im ersten Theile ist es leicht) und den Fingersatz andeuten:



Bei dem, vor diesem Staccato vorkommenden Pizz. mache ich auf die Bemerkung aufmerksam, welche ich bei dem Andante der C-Moll Symphonie gemacht habe. — Im Allegretto scherzando muß namentlich der öfters vorkommenden Staccatos gedacht werden, welche sehr leicht und zierlich vorgetragen werden müssen, und bei welchen ein springender Bogen sehr gut anzuwenden ist. Man hüte sich, dabei die Schlußnoten bei den einzelnen Stellen über die Vorschrift zu verlängern, eine Gewohnheit, welche man nicht selten bei den Contrabassisten findet. — Bei den folgenden Stellen:



rathe ich an, die zwei ersten 64-Theile in ein 32-Theil (f und b) zu verwandeln, und glaube diesen Rath, da dessen Befolgung dem Effecte nur vortheilhaft sein kann, verantworten zu können; der Contrabassist behält so mehr Kraft, und ist auch eher im Stande, das Legato rund und, so zu sagen, in einem Wurfe zu executiren. — Das Tempo di Menuetto macht beinahe keine Bemerkung nothwendig, da keine technischen Schwierigkeiten vorhanden sind. Nur erwähne ich (anschließend an meine Bemerkung bei dem ersten Allegro der zweiten Symphonie aus D) die auch hier vorkommenden Sprünge in Sechsten und Octaven:

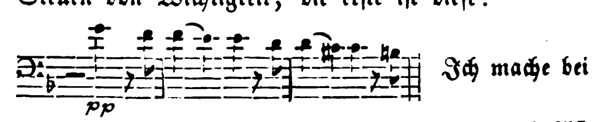


und ... obgleich das Tempo nicht rasch ist, sind derartige Stellen doch zu schwer. Man sollte dem Contrabaß im Legato keine schnell aufeinander sich wiederholenden Sprünge zumuthen, welche über eine Quinte gehen, wenn dabei nicht eine leere Saite benutzt werden kann; er muß bei ihnen eine Saite überspringen, und sie gehen bei ihm nicht so leicht vor sich wie bei den Cellis, die als weniger schweres Geschütz behandelt und benutzt werden. Mit gestoßenen Noten lasse ich mir am Ende noch so Etwas gefallen, aber mit gebundenem Bogen sollten derartige Verwendungen bei dem Con-

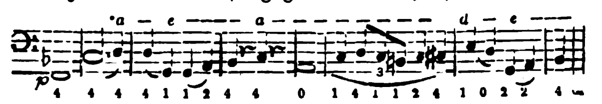
trabassisten niemals stattfinden. — Allegro vivace (Finale). Dem Contrabassisten wird bei diesem Allegro das Vergnügen zu Theil, sein Instrument mehr in der höheren Lage benutzen zu können, indem sich die Partie des Contrabasses meistens nur auf der D- und G-Saite bewegt. Sie ist zwar schwer zu nennen, aber sie ist doch gut und correct ausführbar; auch hat der Ausführende, obgleich er tüchtig mit seiner Kraft beansprucht wird, doch manchmal Ruhepunkte, wo er sich von der Anstrengung erholen kann. Die vorherrschende ist die Bewegung in vier Theilen, welche stets sehr scharf marquirt werden müssen, und wobei, wie ich schon mehr bemerkte, die untere Hälfte des Bogens mit Vortheil anzuwenden ist. Der Contrabassist darf nicht vergessen, bei den mehrmals vorkommenden Octavensprüngen die untere Note im Hinstrich zu nehmen. Besonders ist in der Hinsicht die Stelle bemerkenswerth, wo das hohe a erscheint; ich finde für gut, sie hierherzusetzen und Fingersatz und Bogenstrich dabei zu bemerken:



Es ist gut, wenn man die beiden hohen Töne (gis und a) mit einem Bogen im Herstrich nimmt, denn so erhält man für die folgenden Octaven den vortheilhafteren Bogenstrich. — Die scharf zu executirenden Noten vor der eben berührten Stelle, müssen in der, von mir schon früher erwähnten Weise ausgeführt werden; daß nämlich der Druck des Bogens, während der Dauer jeder einzelnen Note, nicht nachläßt und gerade so stark bleibt, wie er bei dem scharfen Anschlage war. — Wegen der oft springenden Noten wird dieses Finale sehr anstrengend für die linke Hand sein, wenn der Contrabassist nicht die verschiedenen Lagen des Instruments benutzt; man kann daher meine bei dem ersten Allegro gegebenen Fingerzeige in der Hinsicht auch manchmal vortheilhaft hier berücksichtigen. — Noch erwähne ich zwei Piano-Stellen von Wichtigkeit; die erste ist diese:



Ich mache bei derselben darauf aufmerksam, daß der Contrabassist den nöthigen Ausdruck auf dem fis und d zu Anfang der Tacte nicht vergißt, und diesen Ausdruck auch consequent fort anwendet, so lange diese Stelle dauert. Die zweite Stelle ist gegen den Schluß und heißt:



Der Contrabassist muß bei dieser Stelle, wie ich's anzeigte, auf den zwei tiefen Saiten bleiben, sonst wird sie holpricht und unschön. Im zweiten Tacte ist die Ausnahme von dem regelmäßigen Fingersatze (nämlich das Rutschen mit der ganzen Hand von C nach D) durch die Nothwendigkeit gerechfertigt.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Cramer, Op. 48. Souvenir de Stuttgart. Amusement brillant en forme de Rondeau. **Schott. 54 Kr.**

Der Schreiber dieses „Amusement" hat „den König segne Gott" benutzt. Er scheint sich dabei etwas gedacht zu haben. Vielleicht wollte er den Walzen versinnbilden, der unter's Unkraut gesäet ist.

Für Pianoforte zu vier Händen.

W. A. Mozart, Six grandes Sinfonies, arrangées par Fr. Mockwitz et A. Hüttner. **Hagemann u. Copp. Nr. 5. 1½ Thlr.**

— — —, Concerto (in D-Moll), arrangé par Fr. Mockwitz. **Ebend. 2 Thlr.**

Die Symphonie (G-Moll) ist von Hüttner arrangirt und zwar in nicht befriedigender Weise. Die Arbeit läßt künstlerisches Verständniß, ja selbst Sauberkeit in der Ausführung

vermissen. Dies näher zu begründen, würde hier zu weit führen, doch sei beispielsweise gleich der Anfang erwähnt, wo die Hände beider Spieler in so nahe Berührung kommen, daß die Ausführung kaum möglich. Hr. Hüttner besehe sich bei Gelegenheit die Arrangements von C. Klage und nehme sie für künftige Fälle zum Muster.

Besser ist das Arrangement des Concertes, obschon Manches zweckmäßiger und spielbarer hätte eingerichtet werden können. Wir verkennen nicht die Schwierigkeiten der Arbeit, finden aber selbst bei geringeren Erwartungen diese nicht immer befriedigt. Ein Clavierauszug, soll er gut sein, verlangt mehr als handwerkmäßiges Arbeiten. Nicht wahr, Herr Mockwitz?

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

H. Litolff, Op. 47. Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. **Braunschweig, Meyer.** 4 **Thlr.**

Wird besprochen.

Bücher.

Th. Hagen, Musikalische Novellen. Leipzig, W. Jurany.

J. Knorr, Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. 66 S. **Kl.** 8. **Geh. Breitkopf und Härtel,** 1849. ½ **Thlr.**

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 16.

Dreißigster Band.

Den 22. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kritische Beleuchtung der musikalischen Zustände in Zwickau.

Von Emanuel Klitzsch.

(Fortsetzung.)

Ich mag diesen Abschnitt über Stadtmusik nicht schließen, ohne die gegebene Gelegenheit zu benutzen, noch zwei Bemerkungen im Allgemeinen zu machen, die das Wesen des Arrangirens und Instrumentirens in Sachen der Blas-Musik treffen. Die technische Vertrautheit mit einem Instrumente läßt nicht immer auf die künstlerische Behandlung und Anwendung desselben schließen. Daher begegnen wir so häufig sinnwidrigen Zusammenstellungen von Instrumenten, von denen das eine das andere aufhebt. Was nun das Arrangiren betrifft, so sucht man jetzt alles nur Mögliche in das Bereich desselben zu ziehen, ohne zu bedenken, daß Manches theils hinsichtlich seines Charakters der blas-instrumentalen Behandlung widerstrebt, theils wegen der Schwierigkeit eine so exacte und leichte Behandlung, wie sie die Streichinstrumente geben können, mit Blas- und namentlich mit Messinginstrumenten nicht zuläßt, und daher des schönen Eindrucks verlustig wird. Darnach fragt man aber nicht. Die Sucht nach Neuem und nach Effect treibt zu dem Sinnlosesten, daher man eine zarte Cantilene von denselben Instrumenten vorgetragen und begleitet hört, wie einen kräftigen Marsch. Hinsichtlich der Begleitung werden die gellenden und schneidenden Instrumente überhäuft; die Hörner z. B. werden ganz in den Hintergrund gedrängt und verlieren ihre Bedeutung. Bei der vollen Blasmusik wird das Quartett, das von den Clarinetten vertreten ist, die bei einem größeren Musikcorps wenigstens acht- bis zehnfach besetzt sein sollten, von den Trompeten und ähnlichen durchdringenden Instrumenten verdeckt, die übrigen Holzinstrumente: Fagotte, Flöten (Oboen sind selten dabei) sanken zur Bedeutungslosigkeit herab. Warum zieht man manche aus der Praxis verschwundenen Holzinstrumente nicht wieder an's Licht? Bisher war man einseitig nur der Vervollkommnung und Anwendung der Messinginstrumente zugethan; man thue ein Gleiches mit den Holzinstrumenten und verwende sie naturgemäß so, daß sie bei der ganzen Blasmusik ihre Berechtigung erhalten. Vor allen Dingen vergesse man nicht beim Instrumentiren die Gattung der Musik, der es gilt; hiernach wird sich auch das qualitative und quantitative Maaß der Instrumente bestimmen lassen. Der gesunde Sinn, dem es um die Darstellung des Verständigen, Sinnvollen und Schönen zu thun ist, wird das Richtige schon treffen, wenn er anders von einer natürlichen Befähigung dazu getragen wird. Specielle Regeln zu geben, befördert zu leicht das bloße mechanische Machen, und beeinträchtigt die Freiheit, die Basis aller künstlerischen Gestaltung. — Noch ein Wort über den harmonischen Theil beim Instrumentiren. Eine gründliche Bildung in der Harmonielehre, im reinen Satz, eine Vertrautheit mit den höheren Regeln der Tonsetzkunst ist dem Arrangeur eben so wenig erläßlich als dem Componisten. Aber in diesem Kapitel

stößt man auf das barockeste und schülerhafteste Geschreibsel. Die theoretische Kenntniß der meisten praktischen Musiker, die in diesem Fache arbeiten, erstreckt sich nicht weiter als auf die gangbarsten Accorde; wo es nicht mehr fort will, da muß der verminderte Septimenaccord aushelfen. Der kann Wunderdinge thun. Trotz des weiten Gebietes, das bei Orchestersachen der harmonischen Behandlung offen steht, hört man statt breiter, volltöniger Harmonien, dünne, enge; der reine Satz kommt nicht in seiner vielfachen Gestaltung zur Geltung, die Mittelstimmen entbehren einer geschickten, beweglichen Führung, und der Baß schreitet höchst schwerfällig, träge einher. Bei eigenen Compositionen dieser Leute zeigt es sich vollends deutlich, wie unbekannt ihnen die mannichfachen harmonischen Formen und ihre sachgemäße Anwendung und Behandlung sind. Also auch auf diesem Gebiete bestrebe man sich einer höheren Bildung. Das ist der Fortschritt.

Musiklehrer. Wenn in neuerer Zeit der Ruf nach Fortschritt auf dem Unterrichtsgebiete, namentlich im Pianofortespiel, von denjenigen, die hierin competent sind, vielfach angestimmt worden ist, so war dies sehr zeitgemäß und aus dem dermalen Zustande dieses Unterrichtszweiges hervorgegangen. Man vergleiche die Protokollauszüge der ersten Tonkünstlerversammlung Band 27, Nr. 24 u. 26. Indessen scheint man noch nicht allenthalben einen ernsten Anfang mit dem Reformiren zu machen. Viele Musiklehrer nehmen gar keine Notiz von dem, was die musikalischen Organe hierin anzubahnen suchen, lesen die musikalischen Zeitschriften nicht und gehen den Weg nach ihrem eigenen Gutdünken, das freilich selten von einem wissenschaftlichen Bewußtsein von der Sache geleitet wird. Es stellt sich daher die Nothwendigkeit heraus, Musikvereine zu gründen, in denen auch diese praktischen Fragen zur Discussion kommen, Vereinigungen aller derer, die theils unterrichten, theils tieferes Interesse an Musik und musikalischem Unterricht nehmen. Man muß sich einander mehr nähern, und den Gedankenaustausch befördern. In solchen Vereinen würde es eine Hauptaufgabe mit sein, diejenigen, deren Zeit es nicht erlaubt, die neueren Fortschrittsbestrebungen mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, ausführlich, mittelst Vortrags und Vorlesens der dahin einschlagenden Artikel zu orientiren. — Was den musikalischen Unterricht in unserer Stadt betrifft, so erstreckt sich dieser vorzugsweise auf das Pianofortespiel, das von verschiedenen Auffassungsweisen geleitet wird. Einerseits sucht sich eine methodische, von tieferem Ernste ausgehende Unterrichtsweise geltend zu machen, die aber häufig wieder von einer anderen, den ephemeren Wünschen der Zöglinge und Eltern sich accomodirenden paralysirt wird. Anderseits zeigt sich auch notorische Unkenntniß, sei es in der technischen Behandlung oder in einer planlos hin und her tappenden Versuchsmethode.

Gesangvereine. Der größere Gesangverein, der aus Damen und Herren besteht, aber wegen der gestörten socialen Verhältnisse in diesem Winter noch nicht in Activität getreten ist, sieht einer organisatorischen Wiederbelebung entgegen, die theilweise durch die Zeitverhältnisse, theilweise auch durch andere Umstände (namentlich wegen Mangels an einer hinreichenden Anzahl befähigter Gesangsmittel bei der Forderung höherer Leistungen) an ihrer Realisirung behindert worden ist. Es ist zu wünschen, daß ein derartiges Institut wieder mit Kraft ins Leben trete. Denn nur der ganze, volle Chorgesang gewährt eigentliche Befriedigung. Von Männergesangvereinen bestehen zwei, der philharmonische und der Liederkranz. Nicht ganz läßt sich in Abrede stellen, daß durch diese dem eben erwähnten Gesangvereine gewisse Mittel entzogen worden sind. Man wandte sich allmälig den Männergesangvereinen zu. Hierbei mögen verschiedene Beweggründe obgewaltet haben. Die Einen fanden, aus Mangel an richtigem Sinn für diese Gesangsgattung, keine Befriedigung; die Anderen fühlten sich unbehaglich in der Umgebung von Damen, wo gewisse Galanterierücksichten zu beobachten sind. Wieder Anderen sagte der aristokratische Anstrich nicht zu, der sich hin und wieder geltend zu machen suchte. So kam es denn, daß die Männervereine, insbesondere der philharmonische, eines regen Gesangeslebens sich erfreuten. Letzterer veranstaltete von Zeit zu Zeit Aufführungen, von denen namentlich die früheren hinsichtlich der Wahl und Ausführung eine gewisse Geltung beanspruchen konnten. In neuerer Zeit scheint man einem anderen Principe huldigen zu wollen. Die Richtung nach dem Höheren, entschieden Werthvolleren wird von einer mehr dem Oberflächlichen, momentanen Genusse huldigenden verdrängt, das Mittelmäßige gewinnt zu sehr die Oberhand. So kamen bei einigen Aufführungen in neuester Zeit Lieder zum Vortrag, die, keineswegs von edler Geschmacksrichtung zeugend, der Oeffentlichkeit vorzuenthalten sind, wenn sie gleich das Publikum beklatscht. Ist das Publikum in dieser Hinsicht geschmacklos, so muß ihm eben ein Geschmack beigebracht werden. Das soll doch die Aufgabe sein. Ein solcher Verein muß dem Publikum zeigen, daß er gleichsam als Vertreter der Kunst nur an Gutem Geschmack findet und dieses nur bietet. Ist das Publikum so dumm, dies nicht einzusehen, und unfähig, der guten Richtung zu folgen, ihr Sinn und Bedeutung abzugewinnen, so darf immer noch nicht ein

Verein nachgeben und dem Nichtswerthen Vorschub leisten. Er muß schon in dem Bewußtsein, das Gute und Schöne zur Anerkennung bringen zu wollen, Befriedigung finden. In dem letzten Concerte (zum Besten der Wittwe R. Blum's) kam ein Lied von Kücken „Wär' ich doch des Mondes Licht" zum Vortrag, das, abgesehen von der sinnlosen Brummstimmenwirthschaft, eine würdige Stelle unter der Harfenmädchenliteratur einnimmt. Da der Verein genug gute Kräfte besitzt, so muß er auch die Richtung nach dem Höheren nicht aus den Augen verlieren und die Anstrengung bei etwaigen Schwierigkeiten in der Ausführung nicht scheuen. Im Allgemeinen dürfte noch rücksichtlich beider Vereine zu bemerken sein, daß man beim Vortrage die schöne Temperatur des Gesanges vermißt. Die Fortes sind zu grell, schroff und hart, und die Pianos zu klein und matt. Wenn ein neuerer Aesthetiker (Tittmann, über die Schönheit und Kunst, S. 584) dem Gesange von Männerstimmen einen „sentimentalen Klang, einen weichen Charakter ohne Rücksicht auf die Idee der Musik" zueignet, so muß ich gestehen, bei beiden Vereinen dieses Element noch nicht wahrgenommen zu haben. Kraft, Stärke, Fülle dürfen nicht in Schroffheit und Härte übergehen, sonst hört das Gebiet des **Gesanges** auf. Außer dem engherzigen Binden an den Tactirstab, welches den höheren, freieren Ausdruck sich nicht entfalten läßt, dürfte noch zu erwähnen sein, daß bei Besetzung des Soloquartetts die Rücksicht auf die Klangfarbe der Stimmen, auf gegenseitiges Verstehen und einmüthiges Singen als maßgebend zu betrachten ist.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Musikalische Unterhaltung am 29sten Januar. Sonate für Pfte. und Violoncell von Mendelssohn, Op. 45, vorgetragen von den HH. Enke und Tautmann. Lieder von H. Schellenberg, Op. 6, Nr. 3 und 4, gesungen von Frl. Ida Mohr. Charakterstücke für Pfte. von A. Bergt, Manuscript, vorgetr. von dem Componisten. Frauenliebe und -Leben von R. Schumann, gesungen von Frl. Mohr. Zum Schluß Quintett für Pfte. und Streichinstrumente von Fr. Schubert, Op. 114, vorgetragen von den HH. Dörffel, Meyer, Riccius jun., Reimers und Thümler. Die Ausführung war eine durchaus treffliche. Mit besonderer Anerkennung gedenke ich des Frl. Mohr, da die Mehrzahl der Sängerinnen, insbesondere im Liederfache, dem Trivialen huldigt. Frl. M. zeichnet sich aus durch ihre Vorliebe für das Gediegene, durch Verständniß desselben und künstlerischen Vortrag. Die herrlichen Lieder Schumann's machten den tiefsten Eindruck. Bergt's Charakterstücke, zu den vorzüglichsten Werken des Componisten gehörend, erscheinen im Verlag der Hofmeister'schen Handlung. Die bisher gebrauchten Pianofortes waren aus den rühmlich anerkannten Fabriken des Hrn. Bretschneider und des Hrn. Irmler sen., so wie aus der Fabrik der HH. Wankel und Temmler, und standen die letzteren jenen würdig zur Seite. Noch bemerke ich, daß bei den musikalischen Unterhaltungen des Vereins die Unsitte des Applaudirens abgeschafft ist. —

In Abwesenheit des Schriftführers: Fr. Br.

Stettiner Tonkünstler-Zweig-Verein. Versammlung am 28sten Nov. 1848. Clavier-Concert D-Moll mit Streichinstrumenten von J. S. Bach (G. Flügel, Wild I., Müller, Wild II., Rowe, Herrosé, Schmidt, Schoppmeier). Zwei Lieder von Franz Schubert (Frl. M. H., Koßmaly). Clavier-Trio C-Moll von Beethoven, Op. 1, Nr. 3 (Fr. Consul G., Wild II., Hr. Lossius). Vorlesung von C. Koßmaly: Die musikalischen Errungenschaften der neuesten Zeit (s. N. Berl. Musikzeitung Nr. 38 ff.).

Am 21sten Decbr. 1848. Sonate für Clavier C-Moll, Op. 20, compon. und vorgetr. von G. Flügel. Opferlied von Matthison, comp. von Beethoven für Sopran (Frl. Fr.) mit Chor und Clavier (Koßmaly). Clavier-Trio von Marschner (Frl. M. H., Wild II., Schmidt). Amtliche Mittheilungen vom Vorsteher. Hieran knüpfte sich eine vom Hrn. Organist Müller angeregte Debatte über die Aufgaben des Vereins in Bezug auf die Mitglieder des Vereins, welche Musiker von Fach sind.

Am 11ten Januar 1849. Einige Sätze aus dem Stabat mater von Pergolese, gesungen von den Frl. K., B., B. und S., begleitet von G. Flügel. Satz für Clarinette mit Clavier (Dellrue, G. Flügel). Aus den Nachtfaltern für Clavier, comp. und vorgetr. von G. Flügel: 1) Stille Klage, 2) Heimweh. Vorlesung von C. Koßmaly: Ueber narkotische Musik. Aufnahme von neuen Mitgliedern. In der nach einigen einleitenden Worten des Vorstehers wieder aufgenommenen Debatte über das in der vierten Versammlung berührte Thema kam es zur erwünschten Verständigung, indem nämlich den Fachmusikern Bürgschaft gewährt ward, daß sie nicht etwa dem Vereine als Mittel zum Zwecke dienen sollen — sondern daß wirklich der Verein **ihnen** dienen soll zur Förderung in der Kunst.

Am 8ten Februar. Phantasie für Clavier zu vier Händen von Fr. Schubert. Lied von demselben. Duett für Sopran und Alt aus Judas Maccabäus von Händel („O Friede"). Quintett für Blasinstrumente von Reicha. Motette von Haydn: „Herr, deine Hand". **C. Meinecke.**

Ueber das Musikleben in **Dessau** liegt uns ein, das Jahr 1848 umfassender Bericht vor; wir entnehmen daraus Folgendes: Die **Kirchenmusik** unter Direction des KM. Fr.

Schneider ist vertreten durch Aufführungen an hohen Festtagen, so wie durch vierzehntägig wiederkehrende Musiken neun Monate des Jahres hindurch. Die Ausführenden sind der Schulchor (32 Personen) und die Herzogl. Kapelle (8 erste und 8 zweite Violinen, 4 Violen, 4 Violoncell, 3 Contrabässe und sämmtliche Blasinstrumente). Der Chor wird vom Cantor **Rümpler** eingeübt. Unter den 24 aufgeführten Werken waren 3 von Mozart, 4 von Haydn, 4 von Mendelssohn, 9 von Fr. Schneider (darunter 5 neue), außerdem von Händel, Hummel, Beethoven, Gänsbacher. Größere Aufführungen fanden Statt: Am Charfreitage: Gethsemane und Golgatha von Fr. Schneider, am 21sten Septber: Elias von Mendelssohn, unter Mitwirkung der Singakademie. Im **Theater** kamen während der Saison vom Januar bis März und October bis December folgende Werke zur Aufführung: die Hugenotten (4 Mal), Nabucco von Verdi (3 M.), Vampyr (3 M.), Regimentstochter (3 M.), Figaro's Hochzeit (3 M.), Czaar und Zimmermann (2 M.), Freischütz (2 M.), Belisar von Donizetti (2 M.), Wilhelm Tell (2 M.), Robert der Teufel, Königin von Léon, Jüdin, Postillon, Haimonskinder, Aschenbrödel, Liebestrank, Stradella, Romeo und Julie, Iphigenie in Tauris, Norma, Lucrezia, die Schwestern von Prag, Weltumsegler, Stadt und Land, Faust's Hauskäppchen, 100,000 Thaler, Sternenkönigin, Sieben Mädchen in Uniform. Intendant des Theaters ist M. v. Berenhorst, Director M. Greiner. Die Oper dirigirt Fr. Schneider, das Vaudeville Musikdir. Lux, die Musik bei den Schauspielen Concertmstr. Appel. Die Orchesterbesetzung ist 8 erste, 8 zweite Violinen, 6 Violen, 4 Violoncell, 4 Contrabässe und sämmtliche Blasinstrumente. Außer dem vom Dir. Greiner engagirten Personal besteht ein besonderer herzogl. Theaterchor aus sechzehn Damen und sechzehn Herren unter Leitung des Concertmstr. Appel, welcher das Einstudiren der Chöre besorgt, und das Chorpersonal die Zeit hindurch, wo das Theater geschlossen ist, in Uebung erhält. (Schluß folgt.)

Aus **Königsberg** schreibt man uns: Die edle Kunst ist hier etwas auf den Hund gekommen, und zwar, wie gewöhnlich, durch die Künstler selbst, indem einige hiesige, vollkommen versauerte Kunstnotabilitäten das Möglichste gethan haben, durch steten Haß und Neid untereinander und die daraus hervorgehende Zersplitterung der musikalischen Kräfte den Glauben an Kunst und Künstler zu zerstören. Die Singakademie bietet fast einzig Gelegenheit, gute Musik zu hören. Die früher hier bestehenden jährlichen sechs Symphonieconcerte, vom Theaterorchester gegeben, sind eingegangen, was eigentlich ein Glück ist, da unter den höchst intelligenten Künstlern nur Eine Stimme über die Verworfenheit der Schubert'schen, Schumann'schen und Gade'schen Symphonien herrschte, und selbst Mendelssohn des Strafbaren viel begangen hat. Ein junger Mann, **Fr. Marpurg**, Schüler des Leipziger Conservatoriums, versuchte es im vorigen Winter mit einigen Trio- und Quartett-Soiréen, und da das Anklang gefunden hatte, so faßte er den Plan, für diesen Winter Symphonie-Abonnementconcerte zu gründen, unabhängig vom Theater-Orchester, was er denn auch, wie es scheint mit vielen Mühen und Opfern, durchgesetzt hat. W.

Aus **Magdeburg** berichtet man uns: „So Gutes, so Vorzügliches das hiesige Orchester im Concert bietet, so tadelnswerth sind die Leistungen desselben im Theater. In den Berichten, welche Sie erhielten, ist immer nur der ersteren gedacht, und so kam es, daß diese mangelhaften Leistungen mit Stillschweigen übergangen sind."

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. In Magdeburg gaben die Geschwister **Neruda** ein besuchtes Concert.

Die Sängerin Frau **Liebe**, früher Frl. Grünberg, gastirte als Elvira in der Stummen von Portici auf der Bühne zu Hannover, wo sie allgemein gefiel. Sie wurde nach dem ersten Acte gerufen und durch lebhaften Beifall häufig unterbrochen.

Ein neuer Violinvirtuos, **Tarje Augundsen** aus Norwegen, ist aufgetreten. Er soll seinen Landsmann Ole Bull übertreffen, und gesonnen sein nächstens eine Kunstreise nach Deutschland anzutreten.

Mortier de Fontaine concertirt in Cassel und findet Beifall.

Vermischtes.

Meyerbeer's „Prophet" ist bereits von einem Londoner Musikalienhändler acquirirt, und wird gleichzeitig in London und Paris zur Aufführung kommen.

In **Brüssel** fand eine Prüfung der Schüler des Conservatoriums Statt, wobei Fétis eine Rede hielt. Den ersten Preis erhielt Hr. Demol aus Brüssel, den zweiten Hr. Lassen aus Copenhagen.

In **Reval** ist der Freischütz von Weber am 19ten Dec. v. J. mit Veranstaltung einer großen Festfeier zum 100sten Male aufgeführt worden.

Jenny Lind bestimmte die Summe von etwa 17,000 Thaler, die sie durch zweimaliges Singen in Manchester zusammenbrachte, zur Gründung eines Krankenhauses.

Pischek und **Staudigl** sollen zu einer deutschen Operngesellschaft gehören, die nochmals in London ihr Glück versuchen will.

Die Berliner musik. Zeitung bespricht in Nr. 6 ein Liederheft von unserem Sonaten- und Symphonie-Componist **Emil Leonhard**, und begegnet ihr dabei eine spaßhafte Verwechselung desselben mit dem französischen Geiger **Léonard**.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 17.** Den 26. Februar 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Robert Schumann, Op. 68. Album für die Jugend. Vierzig Clavierstücke. — Hamburg u. New-York, Schuberth u. Comp. Pr. 2⅔ Thlr.

Der Vorzüglichkeit des Werkes wurde bereits in der Schlußnummer des vorigen Jahres mit einigen Worten gedacht. Dasselbe zerfällt in zwei Abtheilungen, davon die eine mit achtzehn Stücken für Kleinere, die andere mit vierundzwanzig Stücken für Erwachsenere bestimmt ist. Im Ganzen übersteigt demnach die Zahl der Stücke noch die auf dem Titel angegebene. In der That ein reicher Inhalt, und um so höher zu achten, als fast sämmtliche Nummern kleine geniale Tondichtungen sind, wie deren wenig vorhanden. Schumann selbst lieferte in seinen „Kinderscenen" ähnliche, welche diesen, was den poetischen Gehalt anlangt, nicht nachstehen, hinsichtlich der Gestaltung und Objectivität des Ausdrucks aber keinesswegs den Rang streitig machen. So weit die Zeitpunkte des Entstehens beider Werke auseinander liegen, und verschiedenen Epochen der schöpferischen Wirksamkeit des Tondichters angehören, so unterscheidet sich auch ihr Inhalt von einander wesentlich.

Die Kinderscenen fallen in die erste, die vorliegenden Dichtungen in die dritte Epoche seines Schaffens. Eine Reihe der mannichfaltigsten Tonschöpfungen liegt zwischen ihnen. Dort erscheint der Meister vorzugsweise als künstlerische Persönlichkeit, die der entschwundenen Jugendzeit gedenkt, sich träumerisch in Erinnerungen verliert, welche dem reiferen Alter als theures Vermächtniß geblieben. Dem kindlichen Verständniß liegen jene Dichtungen fern; die Stimmungen, welche in ihnen zum Ausdruck gekommen, gehören dem Rückblickenden allein, dem, der den Frühling des Lebens schon hinter sich hat. Die Welt, welche sie entfalten, hat unwiderstehlichen Zauber, — aber sie war.

Schumann trat in die zweite Epoche seines Schaffens. Wir sehen seine Persönlichkeit in Kampf treten mit der großen objectiven Welt. Von so ursprünglicher Kraft der Erfindung die Werke zeugen, welche aus ihr hervorgingen, — noch erfüllen sie nicht, wozu die Kritik den Schöpfer mit Recht berufen glaubte. Alle Stimmen, deren Urtheil ich für maßgebend anerkenne, einigten sich auf sie bezüglich dahin, daß noch etwas Größeres kommen, ein höherer Einigungspunkt der Elemente eintreten müsse. In diesem Sinne schrieb Fr. Brendel in diesen Blättern; so auch E. Krüger, welcher eine geheimnißvolle Bedingung stellte, indem er sagte: „es winkt ihm die Palme des Lebens, wenn . . ." Man sah stets über die Werke hinweg auf jene, die noch kommen sollten; man fühlte sich nicht befriedigt, und erwartete ein Mehreres von der Zukunft. Da erschienen die zweite Symphonie und das Trio des Meisters. Die Aufführung dieser Werke im Januar d. J. befestigte in mir vollständig die Ueberzeugung, daß diese Zukunft nun Gegenwart geworden. In der Symphonie (erster bis dritter Satz) und dem Trio (erster Satz) geht der Tondichter als Sieger aus jenem Kampf

hervor; der tiefe Inhalt, entnommen der objectiven Welt, kommt, geläutert und geklärt durch die künstlerische Individualität, so zur Erscheinung, daß das musikalische Ideal der Neuzeit sich in ihnen als verwirklicht darstellt. Mit diesen Schöpfungen nimmt die dritte Epoche ihren Anfang, in der Symphonie erreichte Schumann zuerst den neuen Höhepunkt.

Die Dichtungen des vorliegenden Albums gehören sämmtlich, oder doch zum größten Theil, wie schon bemerkt, dieser Epoche an. Sie sind nach oder neben jenen Werken entstanden. Die Objectivität des Ausdrucks, die plastische Ausprägung der Gedanken als deren äußeres Merkmal ist bewunderungswürdig. Der Meister erscheint in edelster Weise volksthümlich, die kleinen Stücke thun ganz unmittelbare Wirkung und treffen sicher durch ihre Einfachheit, sicher zugleich durch die Naturkraft, die in ihnen waltet. Sie sind für die Jugend, denn das Verständniß derselben reicht an sie heran, erhält durch sie Nahrung. Die reine kindliche Freude, die kindliche Theilnahme an dem Leide Anderer, die eigene Betrübniß der Kleinen trifft mit diesen Tönen zusammen; ihre Erlebnisse finden sich hier aufgezeichnet, ihre ganze kleine Welt ist in ihnen niedergelegt. Und der Erwachsene verjüngt sich an diesen Dichtungen wie an der Jugend selbst, er athmet die Frische derselben ein, durchlebt unter deren unmittelbaren Einflusse eine neue Jugend. Was in den Kinderscenen ihm weit entrückte Ferne, Vergangenheit, ist ihm hier Nähe, gegenwärtiges Leben; die Erinnerungen sind ihm hier zugleich Selbsterlebnisse. — Die meisten Nummern haben Ueberschriften, theils ganz allgemeiner Art (Melodie, Stückchen, Studie), theils zur Bezeichnung der Gattung der Stücke (Choral, figurirter Choral, kleine Fuge, Volkslied, Romanze &c.), theils auch zur speciellen Charakterisirung des Inhalts (Lied italienischer Marinari, Matrosenlied, Frühlingsgesang, Erndteliedchen, Weinlesezeit &c.), ferner: wilder Reiter, kleiner Morgenwanderer, fremder Mann &c.). Zwei Stücke haben außerdem eine besondere Beziehung (Erinnerung, nordisches Lied), drei haben statt der Ueberschriften Sterne (S. 25, 32, 38). Eben diese drei Nummern sind von einer Grundstimmung getragen; eine leise in frommer Ergebung verklingende Klage durchbebt sie; die Reinheit des kindlichen Gemüths, das den Schmerz kennen lernte, zieht an uns vorüber; der Laut des Wortes schmilzt an dieser stillen Trauer, nur Töne geben ihr Ausdruck. Diese Nummern sind die am tiefsten eindringenden, und ich mag in den Sternen wohl ein Symbol erkennen, das mir für den Inhalt sehr sinnig bezeichnend scheint. Ihnen am verwandesten und ebenfalls tief empfunden sind „Mignon", „armes Waisenkind", „erster Verlust", dann „Thema" (S. 46). Unter den vorgeführten Charakteren verdient „der fröhliche Landmann" und „Knecht Ruprecht" vor allen genannt zu werden; die Treuherzigkeit des ersteren, sein zufriedene Stimmung nach vollbrachtem Tagewerk, das polternde Auftreten des letzteren, was gar nicht so sehr bös gemeint, ist treffend wiedergegeben. Eigenthümlich ist auch „Sheherazade". Von den den Jahreszeiten angehörenden Nummern möchte ich der S. 14: „Mai, lieber Mai, — bald bist du wieder da!" den Preis zu erkennen, doch gedenke ich eben der „Winterszeit" (S. 53, Nr. 2), und wie ergötzlich der Großvatertanz einige Tacte im Verlaufe derselben sich hören läßt; da wird mir's verdrießlich, eine Rangordnung aufzustellen, überhaupt mehr des Einzelnen hervorzuheben. Es genüge daher das Gegebene, und für die, welche das Werk noch nicht kennen, die Versicherung, daß keine der kleinen Tondichtungen ihre Anziehungskraft verleugnet.

Die Bestimmung der Stücke erforderte, was die technische Behandlung des Instrumentes betrifft, Einfachheit, und ließ nur solche Schwierigkeiten zu, die dem jugendlichen Spieler nicht unüberwindlich sind. Auch in dieser Hinsicht entsprechen sie trefflich ihrem Zweck. Die Stücke der ersten Abtheilung vermögen Anfänger, welche die ersten technischen Elemente überwunden haben, wohl auszuführen, oder vielmehr diese werden gern und mit Erfolg ihre Kräfte daran versuchen. In den Stücken der zweiten Abtheilung, die einen höheren Grad der Fertigkeit bedingen, kommt zwar manches Knaupelige vor, doch sind die Schwierigkeiten meist der Art, daß sie zur Uebung eher anreizen, als davon abschrecken. Wie sehr sie also zum Unterricht, d. h. nicht zu ausschließlich technischer Bildung der Hand, sondern zur musikalischen Erziehung im Allgemeinen geeignet sind, wie sehr willkommen das ganze Werk Clavierlehrern sein muß, — dies zu sagen bedarf es nicht vieler Worte. Es kann nur zur großen Freude gereichen, die Unterrichtsliteratur mit solch' einem Werke bereichert zu sehen, zumal die Auswahl guter, passender Stücke für Anfänger und weiter Vorgeschrittene — die so häufig in dieser Hinsicht verlautenden Klagen erscheinen allerdings gerechtfertigt — keinesweges sehr groß ist. Der Gedanke an die Trivialität gerade dieser Literatur soll die Freude nicht stören; wer aber der Ansicht ist, daß man von Anfängerstücken schwerlich verlangen könne, daß sie gute Musik enthalten, der wird durch das Album eines anderen belehrt werden. Hier wird auch dem Anfänger Poesie geboten, und je weiter dieser fortschreitet in Erlangung technischer Fertigkeit, desto mehr wird sein Verständniß gebildet und erweitert, seine Anschauung veredelt, sein ganzer Sinn hingelenkt auf die hohe Bedeutung der Kunst. Es wird

gegenwärtig vielfach auf Verbesserung des Unterrichtswesens hingearbeitet, darum Dank dem Meister, welcher derselben durch sein Werk so kräftig Vorschub geleistet!

So erfülle dies Werk seine Bestimmung. Es werde ein Familienbuch für Jung und Alt, und wie es sich eignet zu einem Weihnachtsgeschenk, das für alle Folgezeit neu bleibt, so verschönere es alljährlich dies Fest und viele andere Stunden des häuslichen Lebens. — Die äußere Ausstattung des Albums ist sauber und geschmackvoll. Dasselbe ist geziert mit einem sinnreich ausgeführten Titelblatt von Ludwig Richter. — Seite 11, System 1 u. 3, vorletzter Tact lese man in der rechten Hand fis statt f; das., Syst. 3, Tact 5 lese man in der linken Hand wie oben Syst. 1, T. 4; S. 32, Syst. 4, T. 1 verbinde man in der rechten Hand die beiden f durch einen Bogen. — Zu wünschen bleibt noch, daß die Verlagshandlung auch eine Ausgabe des Werkes in verschiedenen Lieferungen veranstalten möge. Die Anschaffung desselben würde dadurch Manchem erleichtert werden.

A. Dörffel.

Julius Rietz, Op. 17. Sonate. — Leipzig, F. Whistling. Pr. 1 Thlr.

Personen, die beim ersten Zusammentreffen uns abstoßen oder mindestens gleichgültig lassen, äußern oft bei fernerem Begegnen eine immer stärkere Anziehungskraft und können unsere intimsten Freunde werden. Aehnlich verhält es sich mit manchen Musikstück, in specie mit dieser Sonate — wenigstens nach meiner Erfahrung. Der richtige Weg, ihrem Verfasser unrecht zu thun, sich selbst aber um die Bekanntschaft eines gediegenen Kunstwerks zu bringen, ist der, am ersten Eindrucke, der ein mehr oder weniger gleichgültiger sein wird, sich genügen zu lassen und weiteres Eindringen nicht zu versuchen. Daß dem so ist, ist kein Vorzug für die Composition; es ist aber einmal so, und hat seinen Grund in dem Wesen des Componisten. Kein Genie, aber ein höchst schätzbares musikalisches Talent, verknüpft derselbe damit das ernsteste Streben nach dem höchsten Ziele der Kunst. In wie weit er diesem Ziel sich nähert, welcher Art jenes Streben sich offenbart, bedingt die künstlerische Ausrüstung, die ihm angeboren und anerzogen worden. Daß diese nach der einen oder der anderen Seite hin eingeschränkt, also nicht in gleichem Maaße gewährt ist, deutet schon der oben gebrauchte Ausdruck „Talent" an. Das Genie findet eben in diesem Sinne keine Grenzen, als die es sich selber steckt; das Talent kommt, auch mit dem redlichsten Arbeiten an sich, bald an die Marke, bei der es heißt: bis hierher und nicht weiter! Was nun aber in der einen Richtung dem Künstler versagt worden, vermag er zum Theil wieder durch anderes ihm Gewährte zu ersetzen, und so erfreuen wir uns, trotz der wenigen eigentlichen Genies unter unseren Componisten, einer großen Zahl tüchtiger Kunstwerke, die freilich in neuerer Zeit im Hinblick auf die ungeheuere Menge der Productionen und Producirenden verhältnißmäßig nur um wenige vermehrt worden. — Unserem Künstler nun scheint der Quell frischer und lebenswarmer, in sich selbst kräftiger Melodie weniger reich zu fließen, woraus folgerichtig sich ergiebt, daß er in Adagios, als vorzugsweise melodisch auszustattenden Sätzen, am wenigsten glücklich sein würde (in der That gebricht es dem Adagio der Sonate an Innigkeit und Wärme); er ersetzt diesen Mangel, indem er auf jene Mittel sich stützt, die ihm Harmonie und Rhythmus bieten, und ist dabei ächter Künstler genug, um die vorhandenen melodischen Elemente seiner Composition in ihrer einfachen Urgestalt zu belassen, und allen äußerlichen Aufputz zu verschmähen. So empfangen wir durch sein Werk ein getreues Abbild seiner Künstler-Individualität, in dem Ernst und Entschiedenheit mit einer vorzugsweisen Hinneigung zum Einfachen und Schlichten als die am deutlichsten ausgeprägten Hauptzüge uns entgegentreten.

Die Sonate besteht aus vier Sätzen: Molto Allegro e vivace (A-Moll), Molto moderato (A-Moll), und Con moto (A-Dur), Adagio molto espressivo (E-Dur), und endlich Presto assai appassionato (A-Moll), deren innerer Zusammenhang durch die Gemeinsamkeit einiger Motive auch formell ausgedrückt wird. Der Grund-Charakter des Ganzen: heftige Leidenschaft, zeigt sich im ersten Satze mehr nach innen gekehrt, zum Widerstande entschlossen, wogegen der zweite Satz ruhiger, sogar durch einige Streiflichter erheitert ist, auf die freilich am Schluß ein trüber Schleier sich legt. Das in männlicher Klage sich bewegende Adagio führt unmittelbar in das leidenschaftlich sehr erregte Presto. Die einige Mal auftauchende Hoffnung, der heftige Kampf werde endlich ein sieggekrönter sein, ist eine trügerische; sie erstirbt schnell und auf immer: jene wenigen Tacte, die in ruhiger Heiterkeit den zweiten Satz vorübergehend beleben und ihn, in die Molltonart umschrieben, wie eine vorausgegangene trübe Ahnung beschließen, bilden auch mit geringer Abänderung den verhallenden Schluß des ganzen Werkes.

Als Weiteres wäre noch zu bemerken: Die Sonate verlangt einen technisch ziemlich fertigen, kräftigen, sich in das Werk vertiefenden Spieler, der von seinem Vortrag nur einen rein musikalischen Eindruck erwartet. Von dem Instrumente fordert der Compo-

nist nicht weniger und nicht mehr, als daß es ein Pianoforte sei; und so gewährt er auch seinerseits nicht mehr und nicht weniger, als was dem Tonwerkzeuge gebührt. —

Magdeburg, 10. Febr. 1840. A. G. Ritter.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violine mit Pianoforte.

H. Herz u. N. Louis, Variations et Polacca sur un thème allemand pour Piano et Violon. Schott. 1 Fl.

Eine leichte, harmlose, angenehm klingende Arbeit, die wir Dilettanten gern empfehlen. Beide Stimmen sind wirksam geschrieben und doch leicht zu bewältigen.

Fr. Prume, Op. 13. La danse des sorcieres, scherzo burlesque et caracteristique pour le Violon avec accomp. de Piano. Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Eine musikalische Tändelei, angefüllt mit Pikanterien und technischen Malicen, die man wohl einmal als Spaß genießen kann. Die Objectivirung der Herren ist wenigstens keine deutsche, dafür ist sie zu elegant. Hr. Prume weiß nichts von dem deutschen Blocksberge, im Gegentheil tragen seine Gespenster Glacéehandschuhe, und tanzen auf gebohntem Fußboden.

Ch. de Beriot, Op. 63. Premier grand Duo concertant pour Violon et Piano. Schott. 2 Fl. 42 Kr.

Die Violinstimme befindet sich dem Pianoforte gegenüber im Vortheil, obgleich auch diesem die Masse der Noten nicht fehlt. Die Klangwirkung des Stückes ist durch den Namen des Verfassers garantirt; Anderes hat die Kritik über das Stück nicht zu berichten.

D. Krug, Op. 31. Drei leichte Duetten für Pianoforte und Violine (oder Violoncell). Nr. 1, $\frac{5}{12}$ Thlr. Nr. 2, $\frac{1}{2}$ Thlr. Nr. 3, $\frac{5}{12}$ Thlr. Hamburg, Jowien.

Für praktische Zwecke sehr nützlich zu verwenden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{4}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 18.** Den 1. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kritische Beleuchtung der musikalischen Zustände in Zwickau.

Von Emanuel Klitzsch.

(Schluß.)

Dilettanten. Ungern berühre ich dieses Kapitel, denn des Erfreulichen läßt sich nur wenig sagen. Soll ich von der Hauptsache zuerst sprechen, vom Geiste, der unsere Dilettanten beseelt, so bin ich am Ziele: es ist keiner da. Das ist eben das Unglück. Einige rühmliche Ausnahmen unterschreibe ich natürlich aus vollem Herzen. Wir haben Dilettanten hier, die mit Herz und Seele Musik treiben, bei denen es inneres Bedürfniß ist, dem beseligenden Kunstgenusse sich hinzugeben, die ein tieferes Verständniß von dem Wesen der Kunst und ihrer Bedeutung besitzen. In der Mehrheit dagegen mangelt's sowohl an dem richtigen Sinne dafür als auch an der Fähigkeit etwas Erkleckliches zu leisten. Und finden sich auch Manche, die mit Geschicklichkeit und Talent ausgestattet sind, so fehlt es wieder an Fleiß und Ausdauer und an einer bestimmten Richtung, so daß man nur auf Halbheiten und Stümpereien stößt. Der männliche Theil zeigt fast noch weniger Interesse. Dieser betrachtet die Musik meist nur als ein ergötzliches Unterhaltungsmittel, dem keine weitere (Geist und Herz bildende) Bedeutung zum Grunde liegt, und dem jedenfalls gröbere, sinnliche Genüsse vorzuziehen sind. Der weibliche Theil zeigt ungleich mehr Interesse, wenn schon hin und wieder Nebenabsichten, wie Ostentation u. s. w., bemerkbar werden. In neuester Zeit beginnt aber dieses Interesse, namentlich selbst rücksichtlich des Gesanges, dem man sonst am meisten noch huldigt, schwächer zu werden. Es finden sich nur Wenige noch, die singen können und denen zu singen eine Freude ist. Selbst das vielgefeierte „Ach wenn du wärst mein eigen" erklingt selten mehr, was aber freilich natürlich zugeht, denn beatae possidentes, d. h. die Haube hat sie glücklich gemacht. Neben diesen Uebelständen zeigt sich noch das Krähwinkelthum. Wie in allen kleineren und Mittelstädten sucht sich die liebe Persönlichkeit, der Rang, etwas zu vorlaut geltend zu machen, geistige Befähigung, wenn sie nicht mit Rang verbunden ist, gilt nicht. An dieser Narrheit scheiterte früher auch das ächte, gedeihliche Leben im größeren, gemischten Gesangverein. Wie groß die Betheiligung an der Sache selbst war, verrieth man dadurch nur allzu deutlich. Die Folge davon war, daß manche tüchtige Kräfte sich demselben nicht zuwandten, manche davon sich zurückzogen. Hoffentlich wird bei der neuen in Aussicht stehenden Reorganisation das Princip der Gleichheit an die Spitze gestellt werden, damit alle diejenigen sich daran betheiligen können, die Talent und Neigung dazu in sich fühlen. Auch das fällt noch in die Kategorie der Krähwinkelei, daß man (namentlich aus einer gewissen Sphäre des weiblichen Personals) bei Gelegenheit größerer Concerte Bedenken trug, mitzuwirken. Zu entschuldigen, wenn auch nicht zu billigen, ist dieses Bedenken dadurch, daß von dem vornehmeren, verzopften Theile des Publikums es wirklich für „unter

der Würde einer anständigen Dame" gehalten wurde, mitzusingen. Hoffentlich wird die Neues schaffende Zeit auch diese Beschränktheiten über Bord werfen, damit bei besserer Gestaltung der Dinge dem musikalischen Leben in der Entwicklung einer zu wünschenden geistigen Belebtheit nichts entgegenstehe. —

Publikum, musikalische Atmosphäre der Stadt. Wenn die Sage im alten Griechenland die geistige Beschränktheit der Bewohner Böotiens von dem dicken Nebel, der über dem Lande lagerte, hergeleitet hat, so möchte man sich fast versucht fühlen, gleichfalls die Schuld des Mangels an musikalischem, ästhetischem Sinn unserer Stadt dem qualmenden Steinkohlendunste, der darüber ausgebreitet liegt, zuzuschreiben. Im Allgemeinen fehlt wirklich das Interesse an musikalischen Bestrebungen in der Masse, daß selbst ein Feuereifer in dem Willen, die Masse zu begeistern, erkalten muß. Wenn nun auch ein ziemlicher Theil davon auszunehmen ist, der sich über die allgemeine beschränkte Sphäre erhebt, und Sinn, Geschmack an höheren, geistigen Genüssen an den Tag legt, so bleibt doch noch der größte Theil der Theilnahmlosigkeit, der Stumpfsinnigkeit verfallen. Ich rede natürlich hier von demjenigen Interesse an Musik, wobei geistige Betheiligung erfordert wird. Das Wohlgefallen an einer sinnenkitzelnden Polka ꝛc. ist, wie sich von selbst versteht, lange noch nicht Interesse an Musik. Hierbei komme ich zugleich auf einen Punkt, der damit eng verbunden ist — auf die geistige Bildung im Allgemeinen. Wäre diese in dem erforderlichen Grade vorhanden, so würde auch das Aesthetische, das doch ebenfalls eine Aeußerung des Geistes ist, zu einer größeren Geltung gelangen. Das Bischen angeeignete wissenschaftliche Bildung geht bei einem großen Theile meistens in der Praxis unter; der Werth aber und die eigentliche Bildung des Menschen ruht in der Richtung seines Strebens, in der Erhöhung seiner Kraft, in der Veredlung und Verfeinerung seines Geistes, seines ganzen Seins und Thuns. Und dazu trägt die Kunst wesentlich bei. Hieraus erklärt es sich auch, daß nur Wenige zu urtheilen verstehen, obwohl Manche, die das ganze Jahr nicht an Musik denken, denen das schöne Reich der Stimmungen fremd ist, wie ein deus ex machina mit einem Urtheile hervortreten und ihren kunstrichterlichen Verstand präsentiren! — Doch ob des dicken Nebels, der die feinere, ästhetische Luft zurückhält, nicht zu vergessen: auch Zwickau, wie das alte Theben, hat seinen Pindar — Robert Schumann. —

Emanuel Klitzsch.

Aus London.

Januar 1849.

Das schöne Weihnachtsfest mit seinen Christbäumchen, welches in Deutschland einen so gemüthlichen, poetischen Eindruck macht, besteht in England leider nur aus einem großartigen Verbrauche von überfetten Roastbeefs und bis zur Apoplexie gemästeten Truthähnen, wozu ganze Teiche von schweren Weinen und Grog eingeschluckt werden. Kein Freund dieses Treibens, begaben wir uns auch diesmal aufs Land, wo wir im Kreise Auserwählter vom lieben Deutschland plaudern und uns beim Bescheeren des Christbäumchens der Jugendlieder erinnern und insbesondere des lieben kleinen Sachsenlandes gedenken. Es möge dies zur Entschuldigung dienen für die Verspätung unseres diesmaligen Berichtes.

Unter der Leitung von A. Bunn hat sich in Coventgarden eine englische Operngesellschaft einige Monate mühsam durchgeschlagen, und dann wegen Mangel an Theilnahme des Publikums aufgelöst. Es ist unbegreiflich, woher noch das Vertrauen für den Director Bunn erwächst, da seine Direction stets mit Schande und mit Verlust für alle Mitglieder (wenn auch nicht für ihn selbst) endete. Die abgeleierten Opern Lucia, Norma, Somnambula ꝛc. zogen keine Zuhörer herbei, trotz dem, daß der Tenorist Reeves sehr brav und Frl. Nissen (Sopran) großen Beifalls würdig war, welcher ihr auch von den wenigen Anwesenden gespendet wurde. Frl. Nissen hat eine umfangreiche wohlklingende Stimme, ihr Spiel ist für eine Sängerin vorzugsweise dramatisch. Viel schadete ihr das tolle Bestreben Bunn's, sie ihrer Landsmännin Jenny Lind als Rivalin an die Seite setzen zu wollen. — Von neuen Opern wurde Auber's Haydée gegeben, welche gar nicht ansprach. Reeves, der als Edgardo in der Lucia ausgezeichnet spielte, bewies durch das planlose Herumhandthieren in seinen anderen Rollen, daß der Edgardo ihm in Italien eingebläut worden und eine vollkommen englische Nachahmung war. In Haydée besonders war sein Spiel sehr schlecht. Der, wenn auch geringe, Erfolg der Oper in Paris selbst war nur dem trefflichen Spiele Roger's zuzuschreiben, da die Musik meistens aus Quadrillenthemen besteht und man nur hier und da an Auber's bessere Werke erinnert wird. Dazu mißglückte durch schlechte Ausführung noch der Chor, der das Windessausen nachahmt, — übrigens eine sehr alte Idee, die wir schon vor zwanzig Jahren von mehreren Gymnasiasten auf ihren Zügen in's Freie ausführen hörten.

Das enorme Theater, bei den ehemaligen Vorstellungen der Royal Italian Opera so prächtig er-

leuchtet und mit der „Elite" des Publikums angefüllt, war in stetem Halbdunkel. Bisweilen waren so wenig Zuschauer da, daß man gar nicht spielte und das Eintrittsgeld zurückzahlte. Die besseren Orchestermitglieder blieben wegen mangelhafter Bezahlung weg. Es war ein wahrer Jammer. — Eine neue Oper von Laurent, Schüler des hiesigen Conservatoriums, kam kurz noch vor Thorschluß zur Aufführung und hat wohl auch das Ihrige zu selbigem beigetragen, denn nach drei Vorstellungen wollte Niemand selbst Freibillets mehr annehmen. Das Textbuch dazu war eine schlechte Bearbeitung von W. Scott's Quentin Durward, und die Musik war durch die ganze Oper hindurch eine solche armselige Dudelei, so seicht in Ideen und Ausführung, daß man beim besten Willen Mr. Laurent nur rathen kann, wieder kleine Promenadeconcerte zu dirigiren und das Operncomponiren lieber nicht fortzusetzen. — Coventgarden ist bis zur Eröffnung der italienischen Oper geschlossen. Für deren glänzenden Lauf scheint Mr. Delafield Alles aufzubieten, von den Engagements dazu hört man bis jetzt nur gerüchtweise sprechen.

Im Prinzessentheater ging Flotow's „L'âme en peine" unter dem Namen „Leoline" spurlos über die Bühne. Weniger Effect macht selten eine Oper. Daß eine solche Oper (?) mit ihren leichten, ob auch mitunter hübschen Melodiechen in der Akademie in Paris gegeben worden, zeigt wenigstens, daß Flotow, wenn kein großer Componist, doch ein tüchtiger Politiker sein muß. Ein Sohn des berühmten Braham debütirte in Leoline. Er hat eine kräftige, frische Tenorstimme, freilich ohne die geringste Bildung, und keine Idee von Spiel. Dies bewies er auch bei wiederholtem Auftreten und in verschiedenen Rollen. Seine Stimme ist schön, sie wird aber nicht lange aushalten, da sie immer mehr zum Schreien als zum Singen dienen muß. — Später kam eine Balladenoper „Robin Goodfellow" von Loder zur Aufführung, welche eine Unzahl Lieder und nur einige Chöre enthält. Trotz des sehr populären Charakters zeugt das Werk doch vom künstlerischen Berufe Loder's, der mehr vom gemüthlichen Elemente in sich hat, als alle anderen Componisten. — Jetzt spielen noch die Weihnachtspantomimen die Hauptrolle auf allen Theatern, ausgenommen im Haymarkettheater, welches sich unter Webster's Leitung vorbehalten hat, die classischen (insbesondere Shakespeare'schen) und neuen Stücke guter Autoren aufs Vollkommenste darzustellen, und welches deshalb der Anziehungspunkt für Alle bleibt, welche beim Genuß auch denken und fühlen wollen.

In Windsor wurden auf Wunsch der Königin und des Prinzen Albert während der Festtage mehrere Vorstellungen auf dem dazu neu eingerichteten Theater im Palaste gegeben. Charles Kean war zum Director und Regisseur dazu ernannt. Es ist dies eine erfreuliche Erscheinung und auf die dramatische Kunst gewiß von großem Einfluß, zumal hier, wo trotz allen Fortschritts noch immer eine aus dem Mittelalter stammende Scheu gegen die Schauspieler herrscht, und wo selbst in den Zeitungen so oft angeführt wird: daß Ch. Kean ein Gentleman ist und auf der Universität studirte, als der Tod seines Vaters und die Umstände seiner Familie ihn „nöthigten, Schauspieler zu werden!"

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Musikleben in Dessau (Schluß). Zwölf Abonnement-Concerte im Concertsaale des Theaters zum Besten der Wittwenkasse der Hofkapelle, vom Januar — April und September — December 1848. (Orchesterbesetzung: 12 erste, 12 zweite Violinen, 8 Bratschen, 6 Violoncells, 6 Contrabässe und sämmtliche Blasinstrumente.) Ouvertüren: Freischütz, Euryanthe, Meeresstille, Hebriden, Egmont, Zauberflöte, Vehmrichter (2 Mal), Nachklänge von Ossian, Wasserträger, und „Was ist des Deutschen Vaterland" von Fr. Schneider (neu). Symphonien: Beethoven, Nr. 2, 3, 4, 5 (2 Mal), 6, 7, 8; Mendelssohn, A-Moll; Spohr, Nr. 3; W. Schneider, A-Moll; Fr. Schneider, F-Moll. Solospieler: Pianoforte, Hr. Bernsdorf. Violine, die HH. Bartels I., Bartels II., Storz, Lorenz V., Steinbrecher, Braune aus Zerbst. Flöte, Kleinstüber I., Gierth. Oboe, Kleinstüber II., Lorenz IV. Clarinette, Lorenz II., Lehmann. Gesang, Frau Rösler, Hr. Krüger, herzogl. Sänger, Hr. Pielke, Theater-Sänger.

In den Uebungsproben der Kapelle, welche in den Sommermonaten in der Regel alle Wochen drei Mal stattfinden (mit Ausnahme des zu Ferien bestimmten Monats), kamen die Werke nachstehend genannter Componisten zur Ausführung: S. Bach, 2 Fugen, arrang. aus dem wohltemper. Clavier; Ouvertüren: Beethoven (7), Berlioz, Bennet, Boehmer, Chelard, Cherubini (2), Cramer, C. Eberwein, Gade (Hochland), Gluck (2), Kalliwoda, Kurpinski (2), Lindpaintner (2), Mehul, Mendelssohn (3), v. Mosel, Mozart, Onslow, Righini, B. Romberg, A. Schmitt, F. Schneider (3), Spohr, Spontini, v. Weber (2). Symphonien: von Beethoven 7, Haydn 15, Kalliwoda 2, Mozart 4, Ries 3, Fr. Schneider 3, Spohr 3; außerdem je eine von Eberl, F. Lachner, Mendelssohn, Schubert, Schumann. In jeder Uebungsprobe kommen außerdem zwei Solovorträge auf einem

Saiten- und einem Blasinstrument nach alphabetischer Folge der darin Befähigten vor.

Die Singakademie, bestehend aus 22 Sopranistinnen, 16 Altistinnen, 22 Tenoristen, 26 Bassisten unter Direction des KM. Fr. Schneider, hielt im verflossenen Jahr 35 Versammlungen. Jede Versammlung wird mit einem Chorale, meist nach der Bearbeitung von Seb. Bach, angefangen. Es kamen folgende Werke zur Ausführung: Arcadelt, Ave Maria. S. Bach, Motette „Ich lasse dich nicht"; Beethoven, Ruinen von Athen, 9te Symphonie, Schlußchor; Danzi, Messe; Fesca, 2 Weihnachtgesänge; Händel, Israel in Aegypten, Messias, Saul, Samson, Salomo; J. Haydn, 5te u. 6te Messe; Mozart, de profundis, Misericordias, Messe in D, große Messe in C-Moll; Mendelssohn, Paulus, Elias, Motette: Mitten wir im Leben sind, Aus tiefer Noth ꝛc., Lieder für Altstimme, drei Motetten; Otten, o salutaris; Rinck, Vater unser, Motette: Lobe den Herrn; Fr. Schneider, Gethsemane, Todtenfeier, das verlorene Paradies, Religiöse Gesänge, Ave Maria, Winter, vier Gesänge.

Ein Blick auf das hier mitgetheilte Repertoir zeigt, welche erfreuliche Thätigkeit in allen Fächern stattfand. Wir loben die Auswahl, die Zeugniß giebt von, oftmals sehr zu vermissender, Gerechtigkeit und Unbefangenheit. Auch der mit großem Unrecht vernachlässigte Berlioz ist wenigstens durch die Vehmrichter-Ouvertüre vertreten. Möchten uns auch von anderen Orten, wo Correspondenzen nicht zu erlangen sind, ähnliche Uebersichten gegeben werden, damit wenigstens durch eine solche Zusammenstellung ein Einblick in die musikalischen Zustände möglich wird.

D. Red.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Frankreich hat einen seiner tüchtigsten Künstler, seiner thätigsten, verdienstvollen Kunstförderer verloren. Am 8ten Febr. starb Franz Anton Habeneck im 68sten Jahre seines Alters am Schlagflusse. Seine weltberühmte Schöpfung, die Pariser Conservatoire-Concerte, würde hinreichen seinen Namen in der Geschichte der Tonkunst einen dauernden Ruf zu sichern, knüpften sich nicht an denselben noch andere Verdienste, die sein Vaterland zu Dank verpflichten und seinem Andenken Unvergänglichkeit verleihen.

Heute Vormittag ward in der Kirche Notre Dame de Lorette das Todtenamt des Verstorbenen mit angemessener Feierlichkeit begangen. Sämmtliche Notabilitäten der musikalischen Welt waren zugegen; der Raum konnte die Zahl der Künstler, die sich dem Zuge angeschlossen hatten und dem Meister die letzte Ehre erweisen wollten, nicht fassen. Während des Seelenamtes ward von den Mitgliedern der Concertgesellschaft Cherubini's Requiem ausgeführt. Oftmals hatte der Verstorbene den Wunsch geäußert, seine Bestattung möge unter Ausführung des Trauermarsches aus der Eroica begangen werden. Dieser Wunsch ward von seinen Schülern und Freunden mit einer Andacht erfüllt, die von ergreifender Wirkung war. Wohl nie, selbst in den begeistertsten Vorträgen dieses ausgezeichneten Vereins, war eine so vollendete, erschütternde Leistung gehört worden. Nie aber auch war der Vortrag der herrlichen Kunstschöpfung, die für die Ausführenden hier in ihrer vollen Bedeutung auftrat, aus so tiefem Herzen gedrungen, als in diesem feierlichen Moment. Es war der letzte Abschied vom geliebten Freunde, das letzte Dankopfer dem verehrten Meister gebracht. — Nach vollzogenem Seelenamte um zwei Uhr setzte sich der Leichenzug in Bewegung. Die Zipfel des Bahrtuches trugen abwechselnd Meyerbeer, Auber, Baron Taylor, Spontini, Adam, Zimmermann und Tülou, des Verstorbenen langjähriger vertrauter Freund. Dem Ritter der Ehrenlegion erwies eine starke Abtheilung der Nationalgarde und Linientruppen die letzten Ehren. Unter abwechselnder Begleitung der feierlichen Trommelschläge und des Trauermarsches des Musikchors der zweiten Legion unter Verroust's Anführung gelangte der Zug zur Ruhestätte im Friedhofe Montmatre, wo nach Einsenkung des Sarges Meiffrad, Elwart, Carillon, Manera und Adam dem Verblichenen herzliche Abschiedsworte nachriefen, und drei Ehrensalven die Feierlichkeit beschlossen. Dann ging in feierlicher Stille die Versammlung auseinander.

Paris, 12ten Februar. Aug. Gathy.

Anfrage.

In der Leipziger Allg. Musik-Zeitung vom vergangenen Jahre Nr. 26 stand folgendes Gesuch von **F. W. Dannenfelser** in Utrecht:

„Für einen Clavier-Verein wird geschrieben oder gedruckt zu kaufen gesucht: Silphin vom Walde, Ouverture dramatique, arrangée pour Piano 2 ou 4 mains".

In Folge dieses Gesuchs übersandte ich den 21sten Oct. v. J., durch Buchhändlergelegenheit unter Adresse des oben genannten Herrn die Ouvertüre im Manuscript nach Utrecht. Zu gleicher Zeit ließ ich aber auch einen Avis-Brief per Post dahin abgehen. Da ich nun bis jetzt ohne alle Antwort geblieben bin, so ersuche ich Hrn. F. W. Dannenfelser in Utrecht, mir baldigst wissen zu lassen, ob das abgeschickte Packet in seine Hände gekommen ist.

Rudolstadt, 8ten Febr. 1849. Silphin vom Walde.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 19.

Dreißigster Band.

Den 5. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Opern im Clavierauszug.

Jul. Becker, Gesänge, Mazurka, Waffentanz und Ballet aus der Oper: Die Erstürmung von Belgrad. Clavierauszug vom Componisten. — Leipzig, C. F. Peters. — Nr. 1. Duett (Tenor u. Bariton), Nr. 2. Zigeunerlied, Nr. 3. Schlummerlied, Nr. 4. Cavatine und Duett, Nr. 5. Duett (Mezzo-Sopr. u. Bariton), Nr. 6. Duett (Sopr. u. Tenor), Nr. 7. Terzett (Sopr., Ten. u. Baß), Nr. 8. Mazurka, Waffentanz u. Ballet.

Erscheinen auch in der vorliegenden Ausgabe die einzelnen Musikstücke als für sich bestehende selbstständige Tonsätze, nicht als Theile eines größeren Ganzen, noch als von scenischer Darstellung begleitet und gehoben, hätte also die gegenwärtige Anzeige sie nur von ihrer rein musikalischen Seite zu betrachten: so würde es gleichwohl ungerecht sein, die Fäden, welche die Verbindung von den vorliegenden Einzelheiten zu dem Ganzen jetzt eben sowohl zurückführen, als sie bei der Entstehung den Lebenshauch herüberleiteten und auf äußere und innere Entwickelung entschiedenen Einfluß übten, gänzlich zu durchschneiden oder zu ignoriren. Mag nun die Herausgabe dieser einzelnen Nummern darin ihren Grund haben, daß sie sich bei den Aufführungen der Oper in Leipzig allgemeinen Beifall erwarben, oder mag der Componist — sie vorzugsweise dazu geeignet haltend — von ihrem Bekanntwerden die weitere Verbreitung der ganzen Oper erwarten: bei ihrer Beurtheilung als reine selbstständige Musikstücke, als welche sie eben die Art ihrer Veröffentlichung erscheinen läßt, ist die Rücksicht auf das, was sie entstehen ließ, nicht durchweg bei Seite zu setzen.

Liest man anders richtig aus den vorliegenden Notenblättern, so beabsichtigte der Componist, einem volksthümlichen Texte auch eine volksthümliche Musik zu geben. Die eine Klippe, welche ihm hierbei in den Weg treten konnte: die des Gesuchten, hat er glücklich vermieden; weniger die allerdings noch gefährlichere des Gewöhnlichen. Er übersah zuweilen, daß man oft um so leichter vergißt, was häufig gesagt wird. Soll eine Musik im Volke Platz greifen, so gehören zunächst dazu jene Kern-Melodien, die neben der Volksthümlichkeit des Inhalts zugleich ein Eigenthümliches in der Ausdrucksweise besitzen, also Bekanntes mit noch nicht oder selten Dagewesenem in sich vereinigen und, indem sie Verwandtes in dem Hörer wecken und finden, gleichzeitig ein gewisses Interesse rege erhalten. Solche Melodien setzen sich fest für immer. Die vorliegenden Nummern enthalten deren keine. Gebricht es dem Componisten überhaupt nicht an der zu ihrer Erfindung nothwendigen schöpferischen Kraft, so hat er doch deren freie Entfaltung behindert, indem er zu absichtlich schrieb, und anstatt zu erfinden: bildete. In der That haben auch seine Melodien, sowohl der ein- als mehrstimmigen Gesänge, alle Eigenschaften, die sich anbilden lassen: sie sind faßlich, gefällig, sangbar, um nicht zu sagen mundgerecht; sie entbehren dagegen — mehr

oder weniger — jener unmittelbaren Naturgaben, die eine augenblickliche und bleibende Geltendmachung erzeugen: Neuheit, Natürlichkeit, Wärme. In dieser Beziehung am besten ausgestattet erscheinen Mazurka, Waffentanz und Ballet; — farblos tritt uns das Duett Nr. 6 entgegen; die übrigen liegen ihrem Werthe nach in der Mitte. Einen höheren musikalischen Werth können wir zwar keinem der Sätze zugestehen, halten sie aber in der Gestalt, in der sie gegenwärtig geboten werden, zur Unterhaltung in vorzugsweise geselligen musikalischen Kreisen wohlgeeignet.

A. G. Ritter.

Lieder und Gesänge.

J. J. H. Verhulst, Op. 26. Twaalf Liederen in Muzyk gebragt voor aene Zangstem met Pianoforte. — 's Gravenhage, by Weygand en Beuster. **2 Hefte. Ites Heft 1 Fr. 50 C. IItes Heft 2 Fr.**

Wenn schon den früher besprochenen geistlichen Gesängen (Band 29, Nr. 25) des Componisten die gebührende Anerkennung zu Theil werden konnte, so ist dies bei dem vorliegenden Liederwerke in noch höherem Maaße der Fall. Was den Standpunkt zunächst anlangt, den der Componist in diesen Liedern einnimmt, so muß bemerkt werden, daß sie auf der Fortschrittsbahn sich befinden, daß sie, berührt von dem neuen Zuge der Zeit, ein Element zur Anschauung bringen, das auf einer tiefen, ergriffenen Gefühlsäußerung, auf einer innerlich gesteigerten Empfindung ruht. Auch formell zeigt sich der Fortschritt durch gedrängtere Abrundung. Die fremden Einflüsse, mit denen der Componist in früheren Werken kämpfte, und denen er sich nicht ganz entäußern konnte, zeigen sich nur spärlich; Schumann scheint vornehmlich einzuwirken, jedoch nur mehr bahnweisend als inhaltbestimmend. Die Subjectivität des Componisten ruht auf einem warmen, innigen Gefühlsfonds, der sich daher zunächst dem einfachen Liede zuwendet. Die Melodien sind einfach, klar und treffen immer den richtigen Punkt. Ein volksthümliches, dem eigentlichen Volksliede sich näherndes Element giebt sich in mehreren deutlich zu erkennen und ist auf eine glückliche, sinnvolle Weise zur Darstellung gebracht. In dieser Hinsicht dürfte namentlich im zweiten Hefte Nr. 10. „Nog een Lied van Scheiden" hervorzuheben sein, das in Form eines Wechselgesanges erscheint, an dessen jedesmaligem Schlusse die beiden Stimmen sich vereinigen. Das Sinnige, Liebliche erscheint namentlich in klarer Ausgeprägtheit in Nr. 1. „Mei-Lied"; ein stärkerer, höher belebter Gefühlsausdruck wirkt unmittelbar vornehmlich in Nr. 12. „Herinnerung". — Es ist zu wünschen, daß diese Lieder sehr bald mit deutschen Worten von den Verlegern für Deutschland herausgegeben werden mögen. Einer warmen Theilnahme und baldigen Verbreitung können sie versichert sein.

J. J. H. Verhulst, Op. 24. Concert-Aria voor Sopran (mit deutschem und holländischem Texte). — Te 's Gravenhage, by Weygand en Beuster. **Clavierauszug, Pr. 2 Fr.**

Nicht minder glücklich bewegt sich der Componist auf dem dramatischen Gebiete. Es reiht sich diese Arie als würdiges Seitenstück an ähnliche vorhandene. Sie bietet ein reiches Seelengemälde, das treffende Charakteristik enthält und den psychologischen Verlauf der Gefühlsmomente in naturgetreuer Darstellung sich entwickeln läßt. Hinsichtlich der Erfindung und des musikalischen Ausdrucks muß erwähnt werden, daß die Selbstständigkeit nicht in allen Theilen sich gleichmäßig zeigt, daß der Componist im Formellen nach vorhandenen Mustern gearbeitet hat, und dadurch auch unwillkührlich rücksichtlich des Inhaltes fremden Einflüssen erlegen ist. So geben sich z. B. Anklänge an die Scene und Arie aus dem Freischütz zu erkennen, wozu allerdings die ähnliche Situation des Gedichts die nächste Veranlassung gegeben haben mag. Es treten jedoch diese Einflüsse wieder in den Hintergrund vor den übrigen Schönheiten, die sich durch ihre Wahrheit und Stärke der Empfindung sehr vernehmbar hervordrängen. Vorzüglich Gelungenes findet sich im ersten Theile der Arie, z. B. die Stelle S. 3, sodann das ganze Andante cantabile (H-Dur), worin namentlich das Accellerando (S. 5, Syst. 2) einen hochpoetischen Ausdruck giebt. Das più Presto (Es-Dur) hat in seinem Hauptmotiv viel Schwung und wirkt sicherlich ergreifend und hinreißend. Im weiteren Verlaufe desselben zeigt sich hin und wieder Mendelssohn'sche Art (S. 9, Syst. 3), auch Mozart'scher Ausdruck in einzelnen leisen Spuren, so in der Stelle S. 8 letzter Tact, und Syst. 1, S. 9. Der Schluß, obwohl äußerst wirksam, erinnert an ähnliche Theatereffectschlüsse, so die chromatischen Gänge S. 15, Syst. 1, und das hohe b am Ende des Ganzen. — Eine Abschrift der Orchesterpartitur und Auflegestimmen ist durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Emanuel Klitzsch.

Für Violine.

H. Léonard, Op. 11. Romance p. Violon et Piano. — **Braunschweig, G. M. Meyer** jun. **Pr. für Violine allein 10 gGr., mit Pianobegl. 20 gGr.**

— —, **Op. 12.** Elégie p. Violon. — **Ebend. Pr. 10 gGr.**

Zwei kleine, kurze Stücke, zwar nicht von großer Bedeutung, dennoch nicht werthlos, denn es läßt sich auch hier der frische Kunstsinn und die eigenthümliche Grazie des rühmlich bekannten Tonkünstlers nicht verkennen. Die Romanze bietet eine nützliche Uebung in der Selbstbegleitung der linken Hand theils mit Tremolo, theils mittels des bekannten Pizzicato, ist auch nicht ohne Wirkung. Der einfache, wohlklingende Gesang auf der G=Saite ist unserer Begriffe von Romanze ganz würdig, allein in der späteren Doppelbegleitung möchten wir mehr geneigt sein, im Sinne der Franzosen den Begriff chanson in Anwendung zu bringen, womit nicht etwa etwas Gemeines, sondern nur ein niederer, mehr volksthümlicher Grad der Wirkung bezeichnet werden soll. Den vielgeübten Hörer beschleicht dabei das eigenthümlich gemischte, rührende Gefühl edler Volksthümlichkeit, jenes ahnungsvolle Gemisch aus Volkssprache und höherer Bildung des Geistes und Herzens, voll anspruchsloser Innigkeit. Freilich lassen sich solche Eindrücke leichter wahrnehmen als Anderen sprachlich mittheilen. Die Elegie ist gar zu einfach, um uns Deutschen nicht etwas zu fremdartig gesucht zu erscheinen; doch läßt sich die feine, herausfordernde Bedeutung des einfachen, scheinbar so anspruchlosen Gesanges in sieben Tönen recht wohl herausfühlen. Die Vorstellung einer französischen Schönen, die bei allem Liebreiz nur wenig bescheiden klingende Sylben mit halb abgewendeten, halb niedergeschlagenen Augen spricht, möchte nicht ganz ohne Bezeichnung für das Thema sein, das dann in Octaven und Doppelklängen entsprechende Leidenschaftlichkeit entwickelt.

P. L. A.

Für Flöte.

Hugot und Wunderlich, Flötenschule, neu geordnet und bearbeitet, so wie mit neuen Uebungsstücken versehen, von W. Gabrielski. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 2 Thlr.

In L. Gerber's Tonkünstlerlexikon heißt es: „Diese Flötenschule (1803) hat zwei Meister auf der Flöte, beide Mitglieder des Pariser Conservatoriums, zu Verfassern, nämlich den verstorbenen Hugot, der seinem Collegen Wunderlich die Materialien hinterließ, aus welchen dieser dieses Lehrbuch ordnete." Ferner: „Diese Uebersetzung ist vollständig mit Anmerkungen von A. E. Müller vermehrt, auch ist von demselben den Uebungsstücken eine zweite Flöte untergelegt ꝛc.", soweit Gerber. In dieser neuen Ausgabe ist nun leider A. Eberh. Müller's nicht Erwähnung geschehen, welcher doch reiche Erfahrungen in diesem Lehrbuche niederlegte und sich überhaupt um die Cultur der Flöte, sowohl durch errungene Vortheile, als auch durch seine gediegenen Compositionen für dieses Instrument, verdient gemacht hat —; so suchte er den drei Klappen b, gis, f Eingang zu verschaffen und mußte sich deshalb wacker in den ersten Bänden der Allg. musik. Zeitung herumstreiten.

Nach Schilling's Encyclopädie erlebte diese Flötenschule, welche segensreiche Wirkungen gethan hat, von 1803 bis 1825 die dritte Auflage. — Was haben wir nun zu erwarten von dieser neuen Bearbeitung von 1848?

Das Inhaltsverzeichniß ist leider weggelassen, trotz dem, daß in der neuen Bearbeitung dieselbe alte Ordnung beibehalten ist; ebenfalls die Vorrede von dem damaligen Verleger A. Kühnel (Stifter des Bureau de Musique in Leipzig), welche manches Interessante geboten haben würde. Die sechs Tabellen, womit die neue Bearbeitung beginnt, sind für die Flöte mit C=Fuß, also mit acht Klappen eingerichtet (der sogenannte H=Fuß, neun Klappen, welchen ich schon wegen der gedeckten Töne ungern vermisse, wird auch hier noch ignorirt, trotz dem, daß selbiger allgemein gäng und gäbe ist), und namentlich in den Triller=Tabellen ist manches Gute und Neue, doch läßt sich hier kein strenges Urtheil fällen, indem manche Triller, und wohl die schwersten, sich nicht für alle Bauarten der Flöten eignen, da dies von der engen oder weiten Bohrung ꝛc. abhängt, und man dahin zu streben hat, die reinsten und schönsten Triller selbst herauszufinden.

Der nun folgende erste Artikel, Ursprung der Flöte, ist Wort für Wort nach erster Ausgabe; der zweite hingegen, Zusammensetzung der Flöte, in sofern abweichend, als sich's dort um vier Klappen, hier aber um acht Klappen handelt; eben so verhält sich's mit den elf übrigen Artikeln, indem dieselben sehr wenigen Aenderungen von dem neuen Verfasser unterworfen worden sind. Die beigefügten Uebungen hingegen sind sehr zweckmäßig, und namentlich hier die französische du ge, (Doppel=) Zunge, nebst den fünf Uebungen dazu, neu und zweckmäßig. Selbst die Uebungen und Beispiele sind nur hin und wieder

durch neue ergänzt, doch ist noch manches Gute (nicht nur Anmerkungen) weggelassen. E. K.

Für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 46, Nr. 4, 5 u. 6. Fleurs du Sud. — **Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 22½ Sgr. — 20 Sgr. — 25 Sgr.**

Die ersten drei Nummern dieser Sammlung sind bereits in Nr. 49 des 29sten Bandes dies. Zeitschrift angezeigt. Die vorliegenden, welche mit jenen dieselbe Einrichtung theilen: unter Vordruck eines italienischen Gedichts die Melodie mit einigen nachfolgenden, auf Effect berechneten Umschreibungen —, haben auch mit ihnen gemeinsam den musikalischen Werth und die schöne äußere Ausstattung durch den Verleger.

1716.

Für Pianoforte zu vier Händen.

N. W. Gade, Op. 18. Drei Clavierstücke in Marschform. — Leipzig, Peters. Pr. 20 Ngr.

In der genannten charakteristischen Form empfangen Spieler von mittlerer Fertigkeit zu angenehmer Unterhaltung drei Claviersätze, die, wenn auch nicht von hervorstechendem Kunstwerthe, doch immerhin geeignet sind, ein geistiges Interesse zu erregen, und besonders von Jenen gern empfangen werden, die zu vierhändigem Clavierspiel nicht blos mit Arrangements sich begnügen mögen.

1716.

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Fortsetzung aus Nr. 3.)

Der erste musikalische Zuspruch, der sich nach dieser gewaltigen Ueberstürzung vernehmen ließ, ging gleich einer Stimme aus der Wüste, aus der Brandus'schen Musikalienhandlung hervor. Ihn brachte die neunte Nummer der Gazette musicale, die am 27sten Februar erschien, drei Tage nach den drei Tagen, aber diesmal verstümmelt, oder richtiger fragmentarisch, unvollständig, wie damals alle Zeitungen, die unter dem Drange der Umstände aus dem gewöhnlichen großen Formate zu einzelnen fliegenden Blättern zusammenschrumpften. Auch unsere musikalische Zeitung hatte sich der unausweichlichen Farbe der Zeit nicht entziehen können: es spiegelten sich darin die jüngsten Ereignisse ab, und die Aufregung des Moments zitterte aus ihren Spalten hervor.

„Wir haben eine Revolution erlebt — hieß es im Eingange — die Republik ist erstanden. Obwohl in diesem Nationalaufschwung, der seines Gleichen noch nicht gehabt, die politischen und socialen Interessen die Geister bewältigen, hat doch das vorliegende Blatt, welches sich ausschließend mit Gegenständen der Kunst befaßt, am bestimmten Tage und zur üblichen Stunde nicht ausbleiben sollen. Das Erscheinen desselben soll an und für sich nur beweisen, daß die Kette der künstlerischen Wirksamkeit nicht gesprengt, ja nicht einmal unterbrochen worden ist durch das gewaltige Ereigniß, das jüngst einen Thron stürzte, eine Dynastie vertrieb und das Dasein eines Volkes bis in die tiefsten Tiefen umgestaltet hat. Wir haben es für unerläßliche Pflicht gehalten, in den tausendstimmigen Jubelruf einzustimmen, der mit hoffnungsvollem Stolz den neuen Zeitabschnitt begrüßt, der für uns beginnt.

„Wenn das Wort Republik noch Schrecken verbreiten könnte, so wäre es sicherlich nicht unter den Künstlern, unter den Tonkünstlern zumal, die in Frankreich einst unter der republikanischen Regierung so Unsterbliches leisteten. Welchen Triumph erlebte nicht damals die Tonkunst! Wie oft hat sie nicht unsere Heere zum Siege geführt; wie viel der Tonsetzer sind nicht von der erhabenen Begeisterung ergriffen worden, die in allen Geistern flammte, in Aller Herzen schlug! Wer könnte jemals vergessen, daß unter der Republik, inmitten gigantischer Kämpfe und beispielloser Drangsale das Conservatoire entstand? Auch die junge Republik wird in der Kunst der Töne eine Quelle des Ruhms erblicken, und in ihr das wirksamste Mittel zur Belebung der Thatkraft. Sie wird die Künstler um sich her versammeln, sie ermuthigen, unterstützen; sie wird ihnen ein möglichst weites Feld eröffnen und somit, wir glauben dies mit fester Zuversicht aussprechen zu dürfen, eine der höchsten und wichtigsten Aufgaben zu erfüllen wissen, die einer vom Volke für das Volk begründeten Regierung obliegt."

Diesem Aufruf folgte ein Bericht über das vierte Concert des Conservatoire, Nachrichten, Concertberichte aus den letzten Tagen der Monarchie, und die Ankündigung des Concerts der Mad. Pleyel zum Besten der verwundeten Freiheitskämpfer. Hierauf die Anzeige der Wiedereröffnung der Verlagshandlung mit dem Bemerken, daß die volle Einnahme der folgenden acht Tage den Verwundeten gewidmet sei, und zum Schluß die Anzeige einer wohlfeilen populären Ausgabe des Nationalgesanges aus Halevy's Karl VI. In solcher Gestalt wird diese Nummer der Gazette

musicale, wie alle nunmehr selten gewordenen fliegenden Blätter aus jener denkwürdigen Zeit, für den Sammler merkwürdiger Actenstücke einen historischen Werth behalten. Daß doch die darin ausgesprochenen schönen Hoffnungen in Erfüllung gegangen wären! —

Auch die folgende Nummer trägt noch den Stempel der Zeit an der Stirn. „Ehre dem Herrn in der Höh' — beginnt sie — und den Männern von kräftigem Willen! Einer Woche des heldenmüthigen Kampfes ist eine Woche des Friedens und der Mäßigung gefolgt. Welche von beiden die großherzigste war, wer mag es entscheiden? Dank dieser plötzlichen Ruhe haben große, wichtige Beschlüsse von jener provisorischen Regierung gefaßt werden können, die in wenig Tagen alles wieder erhoben und befestigt hat, was eine angeblich unabänderliche Regierung achtzehn Jahre lang erschüttert und umzustürzen sich bemüht hatte. Nun handelt es sich nur noch darum, kräftigen Schrittes auf dieser Bahn der socialen Wiedergeburt fortzuschreiten, die wir so entschlossen betreten. Uns liegt nun ob, diesen Männern durch Wort und That unsere Hülfe und Unterstützung angedeihen zu lassen, welche wir als Retter des Vaterlandes begrüßen. Bürger, Künstler, Handwerker, ihr alle habt das Eurige zu leisten in dem allgemeinen Aufbau, beim Werke der öffentlichen Wohlfahrt jeder von euch seine Aufgabe zu lösen. Auch wir haben die unsrige, und um uns ihrer in Ehren zu entledigen — wir sprechen es aus ohne zu befürchten, der Unwahrheit geziehen zu werden — dürfen wir nur unserem Verhalten und unseren bisher befolgten Grundsätzen treu bleiben. Zu keiner Zeit ist unsere Zeitschrift feil befunden worden; nie hat sie niedrigen Handel getrieben mit ihren Aussprüchen; nie Künstlern schnöde Geldopfer auferlegt; nie Actieninhabern unrechtmäßigen Schaden zugefügt. Man darf stolz sein die Feder geführt zu haben, wenn man sich ihrer gewissenhaft bedient hat und mit dem jedem Gewerbe verträglichen Muthe der Rechtschaffenheit und Offenheit. Rechtschaffenheit ist die erste Bürgerpflicht; in der Republik zumal, denn was sind Gesetze ohne Sittlichkeit! Redlichkeit ist in der Politik wie im Geschäftsverkehr vonnöthen; nicht minder im Reiche der Kunst. Künstler, begreift es wohl: nur in sofern ihr der Republik die kleinlichen Interessen, Neid und Haß und alle niedrigen Regungen und Jämmerlichkeiten zum Opfer bringt, die selbst den größten Künstler herabsetzen, werdet ihr euch des Berufs würdig zeigen, der euch von ihr vorbehalten ist. Wir werden durch unsere Aussprüche, durch Lob und Tadel darin mit gutem Beispiel vorangehen. Jederzeit werden wir nach bester Ueberzeugung reden und nach unserem Dafürhalten das Rechte und Wahre, das Nützliche und Nothwendige aussprechen. Und somit stellen auch wir, gleich der Republik, als Symbol des literarischen Glaubens einen edlen Wahlspruch auf, von dem wir nimmer abstehen werden, in den Worten: Freiheit, Redlichkeit und Aufrichtigkeit!"

Ich habe mich etwas lange bei der Gazette musicale aufhalten müssen, weil in jener Zeit des politischen Taumels, des Freudenrausches auf der einen Seite, der Betrübniß und des Verzagens auf der anderen, sie es war, welche die Kunst den abgewendeten, aufgeregten Gemüthern wieder in's Bewußtsein zurückführte, bei dem plötzlichen Abbrechen alles gemeinsamen Kunstlebens die auseinander gesprengten Künstler wenigstens auf dem Felde der sinnigen Betrachtung noch zusammenhielt, und wirklich jene Kette der Wirksamkeit fortspann, welche für sämmtliche Kunstjünger für so lange Zeit leider zerrissen sein sollte.

Und die schönen Aussichten, die sie eröffnete, die Hoffnungen, die sie aussprach? — Danach fragt nicht: die Antwort ist zu betrübend. Wie hätte die innere Welt bestehen können, das Gemüthsleben sich Geltung verschaffen inmitten dieses Taumels, dieses Volkslebens auf den Straßen, dieses betäubenden, rauschenden Treibens, das sich mit jedem Tage wiederholte. Wie viel weniger erst bei eintretender ernster Wendung der Angelegenheiten, bei wachsenden Wirrnissen, Parteiungen, Wortkämpfen in der Kammer, in den Klubbs, unter freiem Himmel, der blutigen Straßenschlachten nicht zu gedenken, in welche diese Wirren alle endlich verlaufen sollten. Wer hätte da noch Sinn haben können für Kunst und Kunstgenüsse, Erholung und Zeitvertreib? Die Zeit rauschte mit Riesenkraft heran und trieb alle Welt vor sich her; ihr Flügelschlag betäubte, ihr Drängen versetzte den Athem. Umwälzung, Aufruhr, Nationalversammlung, Constitution, Klubbs, Volksaufzüge Tag aus Tag ein. Dafür, wie für Flugblätter und Journale, diese Rückspiegelung des äußeren Lebens, hatte Jedermann Ohr und Auge, aber auch nur dafür, fast ausschließlich. Die höheren Stände wanderten aus, gingen auf Reisen, zogen sich auf ihre Güter zurück; die Reichen schränkten sich ein, die Wohlhabenden verarmten, der Geschäftsverkehr stockte, Noth stellte sich ein und ward mit jedem Tage drückender, das Elend allgemeiner. So war denn für den Kunstbeflissenen jedes Feld der Wirksamkeit verschwunden, jeder Quell des Erwerbs versiegt. Kein Bild zu verkaufen, kein Concert zu veranstalten, kein Unterricht zu geben: mit einem Schlage waren alle bisherigen Verhältnisse aufgehoben und mit ihnen alle Lebensbedingungen; das Leben stockte, die Kunst erstarrte, ihre Jünger erlahmten und die Unbemittelten unter

ihnen, wenn sie nicht auswanderten, mußten wie die Schnecke sich in ihr stilles Haus zurückziehen, und mit dem Nothpfennig dem drohenden Elende die Spitze zu bieten suchen, in der Hoffnung auf baldige bessere Zeiten.

August Gathy.

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte. Euterpe.

In dem funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Abonnementconcert am 8ten, 15ten und 22sten Februar hörten wir die Symphonien Nr. 3 und 2 von Beethoven und Nr. 1 C-Moll von N. W. Gade. Sie wurden, wie immer, vortrefflich executirt. Ouvertüren kamen zur Ausführung im sechzehnten Concert zu Anakreon von Cherubini und Coriolan, im siebzehnten zu Oberon, im funfzehnten eine neue Concertouvertüre von J. Netzer (Manuscript) unter Leitung des Componisten, die nicht ganz ohne Beifall vorüberging. Mußten wir früher den Fleiß des Tonsetzers anerkennen, der sich in vielen Werken versuchte, so konnten wir zugleich nicht umhin, das Verweilen in allzu trivialer Sphäre ihm zum Vorwurf zu machen. Er arbeitete zu schnell, und glaubte ein Kunstwerk geliefert zu haben, wenn er die Forderungen der Form erfüllt hatte. Die in Rede stehende Ouvertüre konnte im Hinblick auf jene Werke wohl am meisten befriedigen. Zwar war der Inhalt auch dieses Werkes kein bedeutender, bei den vielen Anklängen an Fremdes war Mangel an Eigenthümlichkeit der Erfindung bemerkbar, aber sie zeigte doch Fortschritte in wirksamer Orchesterbehandlung, und wirkte nicht ungünstig durch ihren anspruchslosen Charakter. Der Componist muß freilich zu einer höheren Ansicht von der Kunst überhaupt erst gelangen, dadurch sein Talent steigern, und sich über die Sphäre des Gewöhnlichen weiter als bisher erheben, wenn es ihm gelingen soll, tiefer Greifendes zu liefern. Als Solisten traten auf Hr. Hugo Zahn, Mitglied des hiesigen Orchesters, mit dem Concert aus Fis-Moll von Vieuxtemps, Hr. Weißenborn, ebenfalls Orchestermitglied, mit Adagio und Rondo für Fagott von M. v. Weber, endlich Hr. C. Heinemeyer aus Hannover. Alle drei fanden lebhaften, wohlverdienten Beifall. Der Letztgenannte, dem hiesigen Publikum als ausgezeichneter Virtuos durch frühere Vorträge in gutem Andenken, spielte zwei Phantasien eigener Composition für die Flöte, die zweite über Motive aus der Oper „Bäbu" von Marschner, schadete sich indeß durch das zweimalige Auftreten hinter einander und die allzu große Länge beider Compositionen, von denen eine vollkommen ausreichend gewesen wäre. Der treffliche Künstler langweilte. Seine Leistungen als Virtuos aber sind so bedeutend, daß er die Geringfügigkeit seines Instrumentes vergessen macht. Hr. Zahn, ein früherer Schüler unseres Conservatoriums, überraschte durch sehr bedeutende Fortschritte. Er löste seine Aufgabe auf treffliche Weise; eben so wußte Hr. Weißenborn seinem bei dem Publikum weniger beliebten Instrument Geltung zu verschaffen. Das Fach des Sologesanges wurde repräsentirt im funfzehnten Concert durch Hrn. Widemann, welcher zuerst „Constanze! dich wieder zu sehen" aus der Entführung und dann mit Hrn. Behr das einleitende große Duett aus der Vestalin — beide sehr lobenswerth und mit vielem Beifall — vortrug; im sechzehnten Concert durch Hrn. Behr, da Frl. Mayer, welche das Programm nannte, wegen Unwohlsein verhindert war, im siebzehnten durch Frl. Marie Halbreiter aus München. Hr. Behr sang eine Arie von Mozart und noch ungedruckte Lieder von Mendelssohn: „Da lieg ich unter den Bäumen" und Jagdlied, von denen das erstere insbesondere von höherem Werth, die schwermüthige Stimmung, welche den Meister in der letzten Zeit seines Lebens beherrschte, uns zur Anschauung brachte. Frl. Halbreiter ist eine tüchtige, gut geschulte und musikalisch gebildete Sängerin, deren Vortrag frei von Unnatur einen wohlthuenden Eindruck hinterläßt. Minder gut sind bei ihr die Töne vom zweigestrichenen f an, was der Anerkennung ihrer Leistungen schadete. Sie sang zuerst eine Arie aus Titus von Mozart, und sodann eine Arie aus Ernani von Verdi, die erstere mit mehr Beifall als die letztere. Da es diesen Winter das erste Mal war, daß wir eine italienische Arie hörten, so will ich gegen diese Wahl nicht allzu viel einwenden. Noch kam am Schlusse des ersten Theils des siebzehnten Concertes ein Hymnus nach Psalm 67 von J. Otto jun. für Männerstimmen und Orchester componirt vom Musikdir. J. Otto in Dresden unter Leitung des Componisten durch den Pauliner Sänger-Verein, die Soli gesungen von den HH. Widemann, Henri, Behr und Pögner, zur Aufführung. Hr. Musikdir. Otto ist als Componist für Männergesang geschätzt; insbesondere erfreuen sich seine Werke heiteren Charakters großer Beliebtheit. Die hier aufgeführte Composition war ein wirksames Stück zum Gebrauch bei Männergesangsfesten, wo die eigenthümliche Stellung einem großen, sehr gemischten Publikum gegenüber Manches entschuldigt, was strengeren Kunstforderungen gegenüber nicht statthaft erscheint. Unter diesem Gesichtspunkt will ich nicht besonders geltend machen, daß der

Text bei seiner Länge zu monoton ist, daß der Componist, um Mannichfaltigkeit hinein zu bringen, zu Naturschilderungen, welche der Sache ganz äußerlich sind, seine Zuflucht nehmen mußte, eben so wenig, daß in der Fuge am Schluß dem Hergebrachten nur eine Concession gemacht wird, da hier der von uns mehrfach besprochene Fall eintritt, daß dieselbe innerlich gar nicht zur Haltung, zum Styl des Ganzen paßt.

Das sechste Concert des Musikvereins Euterpe, das zweite des diesjährigen Cyklus, wurde eröffnet mit einer etwas alterthümlichen Symphonie von Louis Maurer, der nur am Schlusse einige schwache Beifallszeichen zu spenden versucht wurden. Der Componist hat seine Zeit erfüllt, und es ist etwas die Gegenwart Interessirendes kaum noch von ihm zu erwarten. Zweckmäßiger wäre es gewesen, sollte ein Manuscript vorgeführt werden, das Werk eines jüngeren Autors zu wählen. Herr Paul Dentler, ein früherer Schüler unseres Conservatoriums, spielte hierauf ein Capriccio eigener Composition, Lied ohne Worte von Mendelssohn und Etüde von C. Mayer, so wie im zweiten Theile Weber's Concertstück. Er zeigte sich als ein gut geschulter, musikalisch gebildeter Spieler mit Fertigkeit; sein Vortrag war lobenswerth und fand beifällige Anerkennung. Eine bei einem ersten Auftreten nicht zu beseitigende Befangenheit hatte einige Unsicherheit und Mattheit des Anschlages zur Folge, Mängel, die sich in Zukunft verlieren werden. Der zweite Theil wurde mit Berlioz' Bearbeitung der Weber'schen Aufforderung zum Tanz eröffnet. Frl. Würst sang eine Arie aus Linda von Chamounix, „der schlimme Weg" von L. Ehlert und „Aufenthalt" von Fr. Schubert. Sie gab sich Mühe; die Intonation war sicherer, als gewöhnlich, der Vortrag weniger outrirt. Zum Schluß kam die Ouvertüre zur Vestalin zur Aufführung.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Violine mit Pianoforte.

B. Magnien, Op. 46. Fantaisie pour le Violon avec accompagnement de Piano. **Paris, Richault, (Hofmeister). 7 Fr. 50 Cts.**

— — —, **Op. 47.** Quatre mélodies (le charme, le regret, la legéréte, la mélancolie) pour Piano et Violon. **Ebend. 9 Fr.**

Wir haben das erste Mal Werke dieses Tonsetzers vor uns, obgleich seine Opuszahl schon weit vorgerückt ist. Gründe zu einer lebhafteren Empfehlung vermochten wir nicht zu entdecken; der Componist gehört unter die große Menge der belgischen und französischen Violinspieler, die Alle Gleiches leistend, in ihrer Anspruchslosigkeit keinem ihrer Brüder auf die Zehen treten. Die Phantasie Op. 46 besteht aus einer Einleitung, der ein Thema mit Variationen folgt, dann beginnt ein Intermezzo, das einen der bekannten und beliebten Schlüsse hinter sich herzieht. „Ist Alles schon dagewesen" läßt Gutzkow seinen Ben Akiba sagen, und in der That wäre dieses Dictum in den meisten Fällen auch in der Musik die beste und treffendste Kritik. Op. 47 (vier Melodien) ist gelungener, und bietet doch etwas mehr als nur abgenutzte Phrasen. Die technische Behandlung der Violinstimme ist nicht zu tadeln. Schwierigkeiten sind trotz der vielen schwarzen Noten nicht vorhanden, wenigstens nicht für den, der mit Ernst einige Beriot'sche Stücke studirte.

Für Violoncell mit Pianoforte.

Barrault de Saint-André, Consolations, trois Chants pour Piano et Violoncello (ou Violon). **Paris, Richault, (Hofmeister). 3 Hefte, jedes 6 Fr.**

Empfehlenswerthe Salonstücke. Die Violoncellstimme ist ihrem Charakter gemäß behandelt, und bietet deshalb eine sichere Wirkung; sie schreitet nicht aus den Grenzen des Gesanges, auch strebt sie nicht nach jener schwindelerregenden Höhe, die beim Cello häufig an das Miauen der Katzen von den Dächern erinnert.

D. Krug, Op. 31. Drei leichte Duetten für Pianoforte und Violoncell (oder Violine). Nr. 1, $\frac{5}{12}$ Thlr. Nr. 2, $\frac{1}{2}$ Thlr. Nr. 3, $\frac{5}{12}$ Thlr. Hamburg, Jowien.

Siehe Nr. 17, S. 92.

Intelligenzblatt.

Im Verlage der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung:

Carl Haslinger, quondam Tobias, in Wien,

sind neu erschienen:

Preise in C. M.

Beethoven, L. v., 3tes Concert (in C.-moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 37stes Werk. Neue Ausgabe . . . fl. 6. —

Flore théâtrale. Collection de Potpourris brillants pour le Pianoforte seul.
Cahier 94, 95. Auber, Des Teufels Antheil. à 1 fl. . . . 2. —
„ 96, 97, 98. Mercadante, Orazi e Curiazi. à 1 fl. . . . 3. —
„ 99. Verdi, I Masnadieri . . . 1. —
„ 100. — Attila . . . 1. —

Haslinger, C., Der Traum eines deutschen Jünglings. Charakteristisches Tongemälde für das Pianoforte eingerichtet. 52stes Werk . . . 1. 30 xr.
(Die Partitur hiervon für das Orchester, geschrieben zu 15 fl. C.M. ist durch Herrn *B. Herrmann in Leipzig* zu beziehen.)
———, Jugend-Album. 6 kleine charakteristische Tonstücke für das Pfte. 53stes Werk . 1. 15.
———, Militärische Huldigungs-Fantasie für das Pfte. 54stes Werk . . . 1. —
(Der Rein-Ertrag dieser Composition ist für verwundete Krieger bestimmt.)

Hölzel, Gust., Deutsches Bundeslied für Bariton mit Begleitung des Pfte. 35stes Werk. — 30.
———, Deutsches Matrosenlied für eine Singstimme „ „ „ „ 36stes „ — 30.
———, Die Thräne. Lied . . . „ „ „ „ 37stes „ — 30.
———, Der Lauf der Welt. Lied für Sopran „ „ „ „ 38stes „ — 24.

Molique, B., 6tes Concert für die Violine mit Begleitung des Pfte. 30stes Werk . 3. 30.
———, Erinnerung an Steyermark. Fantasie über steyerische Lieder für die Violine mit Begleitung des Pfte. 31stes Werk . . . 2. —

Neuigkeiten für das Pianoforte im eleganten Style. 10te Abtheilung.
Nr. 91. Müller, Ad., Evolutions-Marsch . . . — 30.
„ 92. Waldmüller, F., Apothéose à Donizetti. Marche funèbre . . . — 30.
„ 93. Müller, Ad., Deutscher National-Marsch . . . — 15.
„ 94. Suppé, Fr. v., Humoristische Variationen über das Fuchslied . . . — 30.
„ 95. — — Ouverture zu Elmar's Charakterbild: Unter der Erde . . . — 30.
„ 96. Haslinger, C., 4 Märsche aus dem Traum eines deutschen Jünglings . . — 30.
„ 97. Waldmüller, Fr., Impromptu über: Das deutsche Vaterland . . . — 30.
„ 98. Pütz, A., 2 Bürger-Grenadier-Märsche . . . — 30.
„ 99. Suppé, Fr. v., Beliebte Polka und Teufels-Walzer aus der Zauber-Posse: Des Teufels Brautfahrt . . . — 30.

Strauss, Joh., Sorgenbrecher. Walzer für das Pianoforte allein. 230stes Werk . . — 45.
———, Landes - Farben. „ „ „ „ „ 232stes „ . . — 45.
———, Huldigungs - Quadrille „ „ „ „ 233stes „ . . — 30.
———, Louisen - Quadrille „ „ „ „ 234stes „ . . — 30.
(Diese Compositionen in allen üblichen Arrangirungen zu den bekannten Preisen.)

Suppé, Fr. v., Des Greises Trauerlied. Gedenke mein. Scheiden — Leiden. Der Geistertanz. Weine nicht. Lieder-Cyclus für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. 40s Werk. 1. 45.

Waldmüller, F., Les Gloires de l'Opéra. 12 Morceaux faciles pour le Piano sur des Airs des Opéras les plus favoris de Adam, Auber, Bellini, Donizetti, Flotow, Halevy, 6 Cahier, à 30 xr. . . . 3. —

Weber, C. M. v., Grosse Messe (Es-dur) arrangirt zu 4 Händen . . . 2. 30.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 20. Den 8. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus London.

(Schluß.)

Jullien's Promenadeconcerte waren jeden Abend überfüllt, an's Promeniren war gar nicht zu denken. Die Aufführung eines Arrangement der französischen Nationallieder für Orchester wurde vom Hofmarschall (Lord Chamberlayn) wegen aufregender Tendenz untersagt. Dagegen gab Jullien „God save the Queen" mit Beihülfe aller möglichen und bisher unbekannten lärmenden und donnernden Instrumente. Dieses wurde allabendlich vom Publikum stürmisch mitgesungen, natürlich wie hier gebräuchlich: aufrecht stehend und entblößten Hauptes. Am ersten Abend der Aufführung war ein drittes „Encore", welches in der freudigen Aufregung zu Faustschlägen verleitete, wobei noch allen Fremden, die unglücklicherweise den Hut aufbehalten hatten, dieser bis auf's Kinn herab gestülpt wurde. Die Damen schrien laut auf in ihrer Herzensangst, endlich wurde die Polizei gerufen, welche der Sache mit der ihr eigenen Höflichkeit und dem herrlichen Principe der Verhütung des Zankens auf's Baldigste ein Ende machte, worauf dann alles ruhig weiterging. Gegenwärtig bereist Jullien die Provinzen. Zu seinen Aufführungen hat er Frau Anna Hillon und einen deutschen Bassisten, Hrn. Löven, engagirt. Der Succeß, der ihn überall begleitet, beweist wie allgemein die Theilnahme für ihn ist.

Im Drurylanetheater spielen jetzt Dejan's (früher Franconi's) Pferde mit großem Beifall.

Der Hornvirtuos Vivier, welcher sich schon vor einigen Jahren in London hören ließ und durchaus Fiasko machte, hat kürzlich wieder viel Geschrei über sich erheben lassen. Bereits damals betrachteten wir seinen Haupteffect, nämlich die natürlich zusammenklingenden Töne des Hornes als Harmonie zu gebrauchen und eine Melodie dazu durch's Horn zu singen, als einen musikalischen Spaß, der wohl in einer Salonsoirée am Platze sei, zum öffentlichen Vortrage jedoch höchstens auf einem Jahrmarkt geduldet werden könne. Daß selbst der gelehrte Fétis einen langen Brief über die Unbegreiflichkeit dieses Wunders an die Revue et Gazette musicale richtete, beweist uns doch nur, daß derselbe nicht wie wir in dem Falle gewesen, ein ähnliches Wunder schon vor Jahren in einem Dorfe bei Hannover von einem böhmischen Bergmanne zu hören, welcher es den Bauern zum Spaße vormachte. Das Mirakel ist übrigens jedem Hornisten bekannt. Der Klang ist komisch und hat etwas undeutlich Jammerndes, das nur zum Lachen reizt. Lieder von Schubert auf diese Weise vorzutragen, darf nicht ungerügt bleiben, zumal da Vivier als tüchtiger Musiker und Violinspieler, wie er ist, leicht die Abgeschmacktheit solchen Beginnens einsehen sollte. Als lustiger, witziger Gesellschafter ist Vivier der Liebling aller Litterati in Paris, und seine Laune als das bewährteste Mittel gegen Hypochondrie und Langeweile berühmt.

Am 15ten December wurde in Exeterhall Mendelssohn's Elias aufgeführt. Der Ertrag dieses Concertes war zur Stiftung von Freistellen auf dem Leip-

ziger Conservatorium, unter dem Namen „Mendelssohn's-Stiftung", bestimmt. Alles ward aufgeboten, dieser Aufführung den künstlerischen Werth zu geben, den die ganz besonders exaltirenden Umstände der Gelegenheit erforderten. Benedict dirigirte, Orchester und Chor bestanden aus über 600 Mitgliedern. Die Ausführung war ausgezeichnet. Jenny Lind (welche unentgeltlich sang) feierte dabei einen größeren Triumph als je auf der Bühne; sie fühlte die Musik und sang, ohne eine Note zu ändern, mit wahrer künstlerischer Weihe. Ueberhaupt that ein Jeder sein Bestes: eine so vollkommene Ausführung des Elias war noch nicht hier gehört worden. —

Ein Mr. Stammers hat es, den Zeitgeist wohl erwägend, unternommen, jede Mittwoch Concert in Exeterhall zu geben, zu welchem der Eintrittspreis so gering ist, daß alle Klassen des Volkes daran Theil nehmen können. Ein kleines, aber wohleingeübtes Orchester unter der Leitung Willy's, eines tüchtigen Violinspielers, spielt Ouvertüren und begleitet; beliebte englische Sänger singen Balladen und Ensemblestücke. Thalberg spielt sehr oft und mit größtem Beifall, eben so die junge Pianistin Kate Loder. Jetzt hat man angefangen, jeden Abend eine Auswahl von Opernstücken zu geben. Barnett's liebliche Musik der Mountain Sylph kam daran, und hoffentlich wird bald auch von Macfarren's Don Quixote Etwas zu Gehör kommen. Bei dem Unternehmen stellt sich heraus, daß das Volk Sinn für Besseres hat; Unzählige, welche vorher nie daran dachten in ein Concert zu gehen, finden sich ein und benutzen die gebotene Gelegenheit, da die Mittel, sie zu erlangen, nicht über ihre Kräfte gestellt sind.

Im November brannte das Adelphitheater zu Glasgow ab. Sonderbarer Zufall war es, daß man in der Probe des Stückes: „das brennende Schiff", als eben der Capitain Murdoch seine Matrosen wegen des feuergefährlichen Rauchens auszankt, zur selben Zeit die Flammen auf der Gallerie in Wirklichkeit ausbrechen sah. Der Verlust beträgt 10,000 Pf. Sterl.

Jenny Lind gab ein Concert für Lumley's Orchester, welches reiche Früchte brachte, und wird jetzt auch für Balfe ein Concert geben. Durch ihre unentgeltlichen Leistungen für die Hospitale in Manchester, Liverpool &c. hat sie sich einen unvertilgbaren Ruf der Wohlthätigkeit erworben.

Als die Lumley'sche Operngesellschaft per Dampfschiff von Dublin kam, bewog das schöne Wetter und eine fröhliche Laune einige der ersten Musiker, ihre Instrumente herauszuholen. Hermann und Nadoud (Violinen), Piatti, Steglich, Lavigne (Oboe) &c. spielten einen Tanz auf. Jenny Lind ergriff Einen nach dem Andern, selbst den Kammerdiener von Balfe, und Alle tanzten wie von der Tarantel gestochen bunt durch einander, ohne Rücksicht auf Stand, Vermögen oder Künstlerrang.

Ferdinand Präger.

Franz Anton Habeneck.

Nekrolog.

Habeneck, der älteste von drei Brüdern, war 1781 zu Mezieres geboren, wo sein Vater, ein Deutscher aus der Gegend von Mannheim, der in früher Jugend nach Frankreich gekommen, um in Militairdienste zu treten und später auch wirklich als Fagottist eintrat, in Garnison lag. Seine bedeutenden musikalischen Anlagen kamen schon früh zum Vorschein, er spielte im zehnten Jahre öffentlich Violinconcerte, und versuchte sich in der Composition noch ehe er darin Unterricht erhalten hatte. Doch machte die beschränkte Lage seiner Eltern, daß er erst im December 1801 die Reise nach Paris antreten konnte, zu welcher Musikliebhaber riethen, und deren Kosten er mit dem Ertrage eines Concerts bestreiten mußte, der eben ausreichte. Er erhielt eine Freistelle im Conservatoire, wo sich Baillot seiner annahm, trug 1804 den ersten Preis davon, und erwarb sich durch seine ungewöhnliche Fertigkeit vom Blatte zu spielen eine gewisse Berühmtheit. Durch Baillot's Verwendung bei der Kaiserin, die ihm einen Jahrgehalt von zwölfhundert Franken aussetzte, ward es ihm möglich in Paris zu bleiben und durch öfteres öffentliches Auftreten sich bekannt zu machen. Besonders erregte er Aufsehen durch seinen Vortrag der bis dahin in Paris unbekannten Beethoven'schen Quartette. 1816 endlich erhielt er eine Anstellung in der Königl. Kapelle und in der großen Oper; 1818 ward er Solospieler, 1820 zweiter Kapellmeister und 1821 Director der großen Oper, deren Oberleitung er drei Jahre darauf abgeben mußte, um als erster Kapellmeister einzutreten. 1831 erhielt er die Oberaufsicht über die sämmtlichen Studien des Conservatoire, neben welcher er seine Professur der Violine beibehielt, und später ward ihm auch die Leitung der Kammermusik des Königs übertragen. Nach dem unglücklichen Armbruch, den er bekanntlich vor einigen Jahren durch einen Fall auf der Orchestertreppe erlitt, und einem Schlagfluß, den er überstand, der aber seine Kraft brach, legte er sein Kapellmeisteramt an der großen Oper nieder, und zog sich vor zwei Jahren auch von der Direction der Conservatoireconcerte zurück, die seinem Nachfolger an der

großen Oper, Girard, übertragen wurde. Seit jenem Unfall hatte seine Gesundheit zusehends abgenommen, und der sonst so rüstige Mann klagte oft selbst über Abnahme seiner Geisteskräfte. Seine praktische Wirksamkeit hörte ganz auf, und er beschäftigte sich nur noch mit den Angelegenheiten der Concertgesellschaft, der er als Vicepräses vorstand. So war denn sein Tod *) ein Gegenstand allgemeiner Theilnahme und für die Künstlerwelt ein betrübendes Ereigniß, ohne ein Verlust zu sein für die Kunst, der er schon abgestorben war. Er hinterläßt eine Wittwe und zwei Töchter, deren eine an einen hiesigen Künstler verheirathet ist.

Habeneck war es, der deutsche Instrumentalmusik in Frankreich heimisch machte und Beethoven hier einführte. Schon früh trachtete er den Musikzustand in Paris zu verbessern, wobei er freilich auf große Hindernisse stieß, und suchte zu diesem Zwecke auch Carl Maria v. Weber zur Aufführung einer Oper zu gewinnen, was ihm nicht gelang. Wie seine ersten Versuche, Beethoven'sche Symphonien in den Concerts spirituels aufzuführen, an der damals noch gänzlichen Unbekanntschaft der Pariser Musiker mit diesen Tonwerken scheiterten, ist bekannt. Bei einer Probe der zweiten Symphonie (D-Dur), in der es bei solcher Unkenntniß denn auch bunt genug hergehen mochte, rief der berühmte Kreutzer ihm plötzlich zu: „Aber, um des Himmels willen, lieber Freund, wollen Sie uns doch mit solch' barbarischem Machwerk verschonen!" und rannte, sich die Ohren verstopfend, eiligst zum Saale hinaus. Hiernach kann man sich denken, mit wie großen Schwierigkeiten der Mann zu kämpfen hatte. Wenn so Musiker ersten Ranges urtheilten, was war da von Ungebildeten zu erwarten! Erst mehrere Jahre später, als er die Oberleitung der Oper abgegeben hatte, konnte Habeneck bei größerer Muße seinen Plan wieder aufnehmen, und die kleinen Vereine williger Jünger bei sich versammeln, aus der es durch unermüdlichen Fleiß und größte Beharrlichkeit ihm gelang, den Kern der nachmaligen so berühmt gewordenen Concertgesellschaft zu bilden. Im Jahre 1827 hielt diese ihre ersten öffentlichen Sitzungen. Von ihren Leistungen hier zu reden, wäre überflüssig.

Paris. Aug. Gathy.

---

*) Siehe Nr. 18, S. 96.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein.

Versammlung am 12ten Februar.

Vorsitzender: Fr. Brendel.

Der Vorsitzende macht Mittheilungen über den Stettiner Zweigverein, indem er dessen nun gedruckte Statuten und einen Artikel aus der „norddeutschen Zeitung", in welcher man angefangen hat musikalische Angelegenheiten zu besprechen, vorliest, desgleichen die bereits in dies. Bl. mitgetheilten Programms von Versammlungsabenden, die eine höchst rühmliche Thätigkeit darlegten. Briefe von Kapellmstr. Klaus in Ballenstädt und H. Gödecke in Detmold benachrichtigen die Versammlung, daß ersterer an seinem Orte für jetzt nichts zu unternehmen vermag, für seine Person aber dem Leipziger Vereine beitritt; letzterer verspricht am geeigneten Zeitpunkte das Seinige zur Gründung eines Zweigvereins zu thun. Ein Brief aus Berlin von Fl. Geyer, dem Vorsitzenden des Berliner Tonkünstler-Vereins, behandelte die vor Kurzem angeregte Verbindung des Leipziger und Berliner Vereins.

Da ein Mitglied, welches einen Vortrag zugesagt hatte, nicht erschienen war, brachte der Vorsitzende einige §§. der Statuten zur Sprache, hinsichtlich deren er eine Aenderung wünschte; zuerst §. 35, die Geldbeiträge der auswärtigen Mitglieder betreffend, er wollte, daß eine Erleichterung darin eintreten möge. Die Majorität war aber entschieden dagegen, da die auswärtigen Mitglieder, obschon nicht persönlich theilnehmend, wenigstens das Recht haben, sich an allen Angelegenheiten des Vereins wie die hier Anwesenden schriftlich zu betheiligen, und ihre Ansicht geltend zu machen.

Der Vorsitzende brachte weiter die diesjährige Hauptversammlung in Anregung. Man sprach sich dahin aus, daß ein definitiver Beschluß jetzt nicht gefaßt werden könne, sondern erst die Ansicht der Zweigvereine gehört werden müsse. Brendel stimmt dem bei, findet aber in der Organisation der Vereine einen wichtigen Stoff für eine nächste Versammlung und Grund für eine solche. Hinsichtlich der Dauer der Versammlung findet man drei Tage zu viel, und meint, es bei der früheren Ordnung, zwei Tage, lassen zu müssen.

Der Vorsitzende schlug hierauf der Versammlung die Feier des Stiftungstages vor, was allgemein angenommen wurde, und brachte endlich noch mehrere Vereinsangelegenheiten zur Sprache.

Den §. des Vereinsprogramms betreffend: Beseitigung der bei dem Unterricht im Pianofortespiel gebrauchten, sowohl den Forderungen der Kunst nicht genügenden, als auch den Unterrichtszwecken nicht entsprechenden Compositionen, so wurde dieses Mal die Commission gewählt, deren Ernennung bei der vorausgegangenen Sitzung beschlossen wurde: Dörffel, Wenzel, Riccius, Leonhard und Schellenberg. Zum Schluß Eröffnung der Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Stettin. Die Elite unserer musikalischen Welt wurde vor dem 15ten Februar durch die Anzeige eines hiesigen Localblattes auf ein „Monstre-Concert und großartiges Arrangement", als auf etwas ganz Außerordentliches, hier noch nie Dagewesenes dringend aufmerksam gemacht und einer so vielversprechenden Einladung zu folgen, hielten wir für unsere Pflicht. Bei Ansicht des Concertzettels wurden unsere Erwartungen noch bedeutend gesteigert, denn auf demselben befanden sich allein sechs mit Kreuz-Monumenten versehene Piécen, darunter eine für Doppel-Orchester, und unten die Anmerkung: „die mit einem Kreuz bezeichneten Piécen sind Manuscripte vom Concertgeber, Hrn. C. F. Müller, Kapellmeister und Componisten ꝛc. Wir wollen diesen Manuscripten, als dem eigentlich „ganz Außerordentlichen", für diesmal einzig und allein unsere ungetheilte Aufmerksamkeit zuwenden. — In den Schützenhaussaal eingetreten, musterten wir zunächst die Besetzung des Orchesters. Bei dem Streichquartett (7 erste Violinen, 4 zweite, eine Viola, 2 Contrabässe, 3 Cellis) hatten sich meist Dilettanten betheiligt. Außer den gewöhnlichen Blaseinstrumenten sind noch besonders hervorzuheben, eine Baß-Tuba und die große Trommel nebst Ruthe, weil namentlich letzterer eine Hauptrolle zuertheilt war.

Die Ouvertüre begann. Welch' friedliche, harmlose Klänge! wohlthuend an weiland Ehren-Kotzeluch und Consorten erinnernd, weit entfernt die Gemüther aufzuregen, und in sofern verdienstlich in dieser gewitterschwangeren Zeit. Das folgende Manuscript brachte dafür etwas Außerordentliches: einen Chorgesang mit Orchester zu einem patriotischen Liede „Prussia" mit fünf Strophen. Die erste lautet:

> Prussia! Prussia! Prussia!
> Dem König Heil, dem Herrn!
> Dem unverhüllte Wahrheit gilt!
> Den Recht erfüllt, der Drangsal stillt!
> Ihm dreimal Hoch, dem Herrn!

Die Instrumental-Einleitung beginnt *ff*: Göttlich! ganz Beethoven'sch — drauf folgt: Das übertrifft freilich den Eingang des Schlußsatzes in der C-Moll Symphonie. Aber was seh' ich? Eine Reihe Männer stehen auf der Tonbühne aufgepflanzt, strengen sich sichtbarlichst an mit Mundöffnen und — „man hört keinen Text?" Nein! in Wahrheit keinen Ton, weil die gewaltig erschütterten Därme und das Blech nebst Baß-Tuba stärker sind, als die Lungen der singen-wollenden Herren. Noch ein Festgesang der Art, Deutschlands Völkern gewidmet, folgte, und zugleich: allgemeine Heiterkeit. Den Schluß des ersten Theils bildete ein „großer Instrumentalsatz für Orchester und Cavallerie-Musik", La gloire benannt, ein formloses Gewühl von Tönen, gepfeffert mit Trompeten-Fanfaren, wie sie alle Welt kennt, unstreitig eine beneidenswerthe Errungenschaft der Müller'schen Muse. Wie schmachtete das Publikum und wir alter Contrapunktist mit, nach einem Strauß'schen Walzer, als einen Aufhelf in diesen Musiknöthen!

Nun noch ein Männerquartett ohne Begleitung, doch brachte es keine außerordentliche Ueberraschung. Jetzt aber folgte: eine „türkische National-Musik, componirt im veredelten Styl für großes Orchester", mit einem unablässigen Ruthenpeitschen zu den Schlägen der großen Trommel. Dieses sollte die türkische Nationalität charakterisiren, in Wirklichkeit erinnerte es aber an die musikalische Begleitung tanzender Affen, deren Eine, große Art (die des Waldmenschen), der Dirigent vorzustellen ganz geeignet erschien, indem er mit gespreizten Armen, hin und her rennend vor dem Orchester, sein formloses Machwerk erst noch formen zu wollen sich bestrebte.

Das Publikum, sichtbar ergriffen von diesem „ganz Außerordentlichen", suchte nach und nach zu entfliehen. Wir harrten aber treulich aus bis an's Ende, das gekrönt wurde mit dem „Finale aus dem zweiten Acte der Oper: die Maskerade, von C. F. Müller für Doppel-Orchester". Außer der großen Trommel ohne Ruthe, die den übrigen Instrumenten gegenüber obligat gerührt wurde, war kein Doppel-Orchester zu bemerken, und schon dieser Theil der Müller'schen „Maskerade" konnte füglich, wie der ganze Musikabend, für eine ganz ausgeführte gelten, denn außer dem schallenden Gelächter einiger Musikkenner und den tiefen, tiefen Bücklingen des Concertgebers blieb nichts im Saale zurück. —

Noch theilt Ref. eine hierher bezügliche Stelle aus einem Bericht aus einem Stettiner Localblatt mit: „Die wirklich trostlose Erscheinung des großen Harfen-Virtuosen Elwart fiel total durch. Nicht nur Zusammenhang, Einheit, Tact fehlten dem Vortrage, sondern auch kein Gedanke, keine Figur gelang. Die Pianissimos verschwammen in Nichts und beim Forte trat ein schnarrender Mißton ein, der einen Fehler im Instrument zu verrathen schien. Ein Pendant zum humoristischen Vorleser Käseberg. Wir können, wenn wir noch des Concertes à la Turc von Hrn. Müller im Schützensaale gedenken, uns kaum der Anwandlung von Laune erwehren, wenn wir bedenken, was für musikalischen Ungenüssen das Publikum hier ausgesetzt wird. Möchte das gestrige Harfenspiel der Schwanengesang solcher Brandschatzung von musikalischem Gehör und Geschmack sein." Die Redaction dieses Blattes, dieselbe, welche zu dem Concert eingeladen hatte, entschuldigte sich mit folgenden Worten: „Die Redaction hat dabei immer den schwersten Stand. Auch der Hr. Elwart war durch hiesige Männer von Fach auf's wärmste empfohlen, so daß wir unmöglich erwarten konnten, ein solcher Virtuose! werde im Theater eine alte Kneipen-Melodie für einen von ihm componirten Lieblingsmarsch des Großsultans ausgeben; mag das etwas für einen Großsultan sein, für uns ist es nichts. — Nicht anders war's mit Hrn. Müller's Concert, großartige Vorbereitungen, 20 Sgr. Entrée, Dilettanten über Dilettanten — und das Alles nur um die zahlreichen Zuhörer mitten im Concert davon zu jagen."

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 21. Den 12. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung (Schluß). — Das verhängnißvolle Jahr. (Forts.) — Intelligenzblatt.

Ueber den Contrabaß und dessen Behandlung,

nebst einem Hinblick auf die Symphonieen von Beethoven.

(Schluß.)

Symphonie Nr. 9. (D-Moll).

Auch in dieser letzten, größten, anstrengendsten und auch mechanisch schwersten Symphonie hat Beethoven mit wenigen Ausnahmen den Töne-Umfang des Contrabasses bei seiner Benutzung eingehalten. Die Menuett ist die einzige Nummer, wo er hinsichtlich des Themas nicht so verfuhr, aber die dort nöthige Umänderung liegt so auf flacher Hand, daß man darüber keine Worte zu verlieren braucht. — Ich will nun, wie ich dies auch bei den anderen Symphonieen gethan habe, die Nummern einzeln durchgehen und die darin vorkommenden technischen Schwierigkeiten näher beleuchten, muß aber gleich vornherein bemerken, daß alle Hauptbemerkungen, welche ich im Eingang zu den Symphonieen machte, auf diese hier ganz besonders zu beziehen sind. — Erstes Allegro, ma non troppo, un poco maestoso. Dieses Allegro fordert gleich zu sehr vielen Bemerkungen hinsichtlich der Bogenführung, der vorkommenden Sprünge und der Lagenbenutzung auf; ich will mich nur auf das Nothwendigste beschränken, um nicht zu weitläufig zu werden. Das Erste sind die punktirten Noten, die sehr oft vorkommen und deren richtige Aushaltung man dem Contrabassisten nicht genug empfehlen kann, denn er würde bei der Nichtbeachtung meiner Vorschrift eine Lahmheit in die Ausführung bringen, welche dem Effecte sehr großen Eintrag thut. Das Nämliche gilt bei den öfters erscheinenden synkopirten Noten. Gleich der erste Eintritt des Contrabasses im *ff* (nach der *pp* in den Baß gelegten Antwort auf die vorhergegangenen zwei Fragen der Violinen, bei welcher namentlich das Zweiunddreißigtheil des Auftactes sehr scharf und nicht schleppend genommen werden muß) kann die Richtschnur für alle übrigen derartigen Stellen abgeben; er lautet:



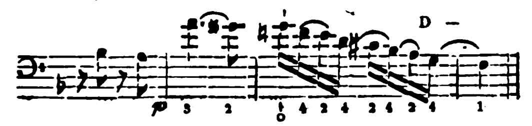
Man sieht, wie genau und deutlich Beethoven das alles bezeichnete, um seine Intention recht klar auszudrücken; es ist daher auch nöthig, ihr Folge zu geben, wobei ich bemerke, daß, wo es paßt, für das Zweiunddreißigtheil nach einem Doppelpunkt der Herstrich bei dem Contrabaß manchmal vortheilhaft angewendet werden kann. Die drei letzten Achtel mit Punkt, welche noch einige Mal erscheinen, muß der Contrabassist mit gleicher Stärke des Tones wohl aushalten, und nur den kleinen, durch die Sechzehntheilpause vorgeschriebenen Absatz einhalten. — In Bezug auf das scharfe Spiel will ich nur eine Hauptstelle erwähnen; es ist diese:



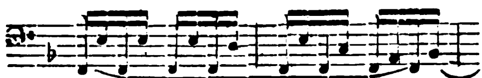
Hier muß nun der Contrabassist in seinem wahren Elemente sein; er muß durch seine Energie, Haltung und messerscharfes Herausheben der gestoßenen Noten, wahrhaft imponiren und seiner Stimme Geltung verschaffen. — Von den vorkommenden außerordentlichen Sprüngen will ich nur zweier gedenken, da sie besonders wichtig sind. Der erste:



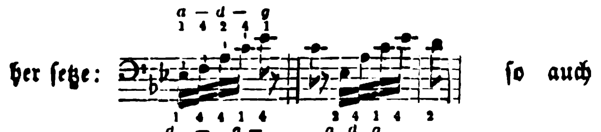
ist deshalb wichtig, weil bei ihm in dem zweiten Haupttacte der Contrabaß eine selbstständige Stimme hat und nicht durch das Cello unterstützt wird; er muß ihn daher tüchtig üben, und namentlich das hohe as recht fest zu bekommen suchen. — Der zweite ist ein förmliches Solo:



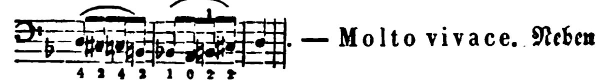
Das Zeichen ǫ gilt dem Daumen, den ich hier ausnahmsweise zur Benutzung empfehle, um diese Stelle solid und ferm zur Ausführung zu bringen, was mir bei einem anderen Fingersatze kaum möglich scheint. Freilich muß der Contrabassist bei Zurücksetzung der ganzen Hand, um das f wieder zu bekommen, schnell und behende sein. Außerordentliche Ursachen rufen außerordentliche Mittel hervor; der Contrabassist muß industriös sein, um den Manen Beethoven's, so viel möglich, zu genügen. — Ehe ich nun zu der Anzeige noch einiger Fingersätze übergehe, setze ich zwei Tacte aus diesem Allegro hierher, bei welchen ich, obgleich die Töne sich alle in dem Bereiche der gewöhnlichen Lage befinden, keinen anderen Rath weiß, als die Schleifung auf je zwei Noten zu reduciren:



ich beziehe mich auf meine Bemerkung bei Gelegenheit der Menuett in der F-Dur Symphonie. — Im vierten und achten Tacte der in dem Allegro eintretenden B-Dur Vorzeichnung, kurz vor dem Eintritt des oben erwähnten ersten Sprunges, sind zwei kleine Stellen, die ich, zur ruhigeren Haltung der linken Hand beim Staccato, mit der Fingerbezeichnung hierher setze:



so auch bei der später, kurz nach den Zweiunddreißigtheilen, eintretenden Stelle: — Das letzte, dessen ich bei dem ersten Allegro gedenke, ist das gegen den Schluß hin eintretende, sich bis zum forte steigernde *pp* im Basse, das man namentlich im Anfang, damit die leere Saite der Gleichheit im Tone nicht Eintrag thut, auf der A-Saite spielen muß:

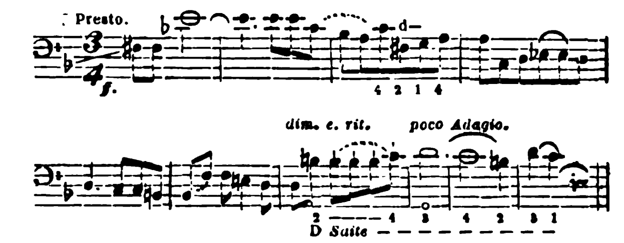


— Molto vivace. Neben der Empfehlung des scharfen, mit der unteren Hälfte zu brauchenden Bogens, für die oft vorkommenden Staccatos im piano (den der Contrabassist sehr vortheilhaft für die Sache zum springenden steigern kann, wobei er durch sehr festes Halten desselben unterstützt wird) erwähne ich besonders das Thema, welches sehr oft im forte und piano dem Basse zugetheilt ist. Im Allgemeinen möchte ich in Bezug darauf zu folgendem Bogenstriche rathen, weil ohne ihm das Achtel leicht im Vortrage steif wird: Die zwei ersten Noten werden mit einem Herstrich, und dann das letzte Viertel mit dem Hinstriche genommen, wobei man aber doppelt darauf sehen muß, daß der Hauptdruck auf dem schweren Tacttheil nicht vergessen wird, und die Achtelnote gehörig scharf bleibt. Ferner muß diesem Thema (selbst im *pp*, wie es öfter zu Anfang und in der Mitte der anhaltenden Staccato-Stellen im Basse erscheint) stets eine größere Bedeutung gegeben werden. Man soll es stark spielen, aber mehr hervorheben, betonen, was sich recht gut ausführen läßt. Diese Bemerkung geht namentlich auf die zweite größere Staccato-Stelle im Basse, wo der Contrabaß in deren Mitte, ohne das Cello, das Thema in b anzuzeigen hat. — Bei dem salto mortale, am Anfang des presto und am Schlusse der ganzen Nummer, kann ich nichts bemerken und zur Erleichterung empfehlen; ihn muß eben Jeder auszuführen suchen wie er kann. — Sowohl das cres. in dem zweiten Theile der D-Dur Vorzeichnung, als auch das spätere im dritten Theile, muß der Contrabassist sehr hervorheben; er kann dabei um so mehr eine sehr bevorzugte Seite seines Instruments geltend machen, da er breite Noten vor sich hat und seinen Bogen in voller Ausdehnung gebrauchen kann. — Bei dem Adagio, welches ohne alle Schwierigkeit ist, empfehle ich nur hinsichtlich des pizz. die von

mir schon öfters vorgeschlagene Benutzung des Zeig= und Mittelfingers der linken Hand. — Ich gehe nun zu einer Hauptstelle in der neunten Symphonie, zu dem als förmliches Recitativ behandelten, in verschiedenen Absätzen erscheinenden Baßsolo über. Obgleich Beethoven nach der Bezeichnung dasselbe Tempo (ma l'istesso Tempo) beibehalten wissen will, so hat er doch auch das Wort recitando hingeschrieben; dieses Wort beweist nun zur Genüge, daß es nach seiner Intention frei, ohne zu steife Einhaltung des Zeitmaßes, mit einem Worte, sprechend und in der Art, wie ein Gesang = Recitativ vorgetragen werden soll. — Ich habe die neunte Symphonie in Paris, London und an mehreren Orten in Deutschland gehört, wo vorzügliche Orchester existiren, muß aber frei gestehen, daß die Ausführung dieses Baßrecitativs ohne besonderen Eindruck an mir vorüberging und mir nicht genügte, und zwar mit aus dem Grunde, weil es in gewöhnlichem, steifem, festgebanntem Tacte vorgetragen wurde. Und dennoch halte ich eine frische, freie, ungezwungene Ausführung, ohne Steifheit, recht gut für möglich, welche dann gewiß auch ihren besseren Effect nicht verfehlen wird. — Aber was muß geschehen, um diese Aufgabe zu lösen? — Die Bassisten, namentlich die Contrabassisten, müssen zusammentreten und müssen dieses für sie genugsam wichtige Solo förmlich studiren; sie müssen sich, im Einverständniß mit dem Dirigenten, über den Tact, über das manchmal im Charakter der Stellen liegende Beeilen oder Zurückhalten desselben, über Bogenstrich, Fingersatz, Saitenwechsel ꝛc. verständigen, — und sie werden gewiß ein günstiges Resultat erzielen, ein Resultat, das die gewöhnliche steife und trockene Behandlung dieser schönen, effectvollen Stelle der neunten Symphonie weit hinter sich läßt. Und warum sollte auch eine derartige Ausführung nicht möglich sein? — Geigen uns doch die Violinisten des Pariser Conservatoire dutzendweise die schwere, in den Bereich des Virtuosen gehörende, Cadenz in dem Beethoven'schen Septett mit einer Freiheit im Vortrage, mit einem Ausdruck und Schwunge vor, welche wahrhaft erstaunenswerth sind. Darum zusammengetreten, geübt und den Fingerzeigen eines guten Vorspielers ohne Eifersucht Folge geleistet, und die Sache wird sich bestens gestalten. — Ich kann nun über den Vortrag des Recitativs hier nichts weiter bemerken; dazu gehört, wie schon bemerkt, persönliche Verständigung. Aber ich will, hinsichtlich des Fingersatzes, Bogens ꝛc. einige Vorschläge machen, die, hoff' ich, als gut anerkannt werden. Vorerst erwähne ich im Allgemeinen hinsichtlich des Bogens, daß derselbe, nach meiner Ansicht, nicht breit und drückend geführt werden darf. Wer ausdrucksvoll sprechen will, dem darf die Zunge nicht lahm sein! er muß sie frei bewegen können. Ferner hat Beethoven in diesen Recitativ = Stellen viele Tacte ganz ohne Bogenbezeichnung gelassen, und dies gerade giebt mir den Beweis, daß er es dem Vortragenden überlassen wissen wollte, welche Striche er am zweckmäßigsten für den Ausdruck halten würde. Der intelligente Contrabassist nimmt gar manchmal, in Rücksicht auf sein Instrument, zwei bis drei gestoßene Noten mit einem Bogenstrich, zum großen Vortheil für den Vortrag. Dies Letztere muß nun namentlich, nach meinem Dafürhalten, zuweilen hier angewendet werden. — Ich will nun alle fünf Recitativ = Sätze hierher schreiben, und die nöthigen Bemerkungen dabei machen:



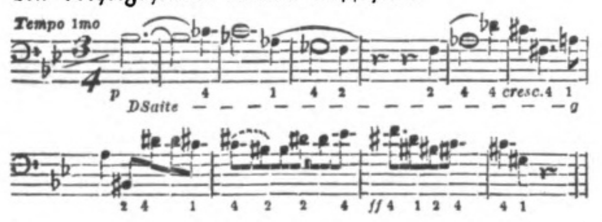
Bei diesem ersten Satze hat Beethoven die Striche ziemlich genau bezeichnet. Die weiter von mir vorgeschlagenen habe ich mit Punkten bezeichnet. Der Fingersatz im vierten Tacte ist nothwendig, um die leeren Saiten zu vermeiden, welche die Gleichheit stören. —



Bei dieser zweiten Stelle habe ich nur die Zusammenziehung der zwei ersten Noten im dritten und sechsten Tacte zur Vermeidung der steifen Ausführung zu empfehlen. Die Benutzung der D = Saite in den letzten vier Tacten ist sehr anzurathen, weil dadurch der Schluß weicher und tönender wird; nur mache ich aufmerksam, bei dergleichen Stellen die Finger der linken Hand sehr fest aufzusetzen. —



Bei dieser kleinen Stelle habe ich nur die Schleifung der zwei ersten Noten im dritt- und zweitletzten Tacte zu empfehlen. Das gebundene Staccato im vorletzten Tacte wird hier an seinem Platze sein, um die Töne weicher bei dem dim. zu machen; dasselbe möchte ich selbst auch in den beiden vorhergehenden Tacten empfehlen.



Hier ist nun von Beethoven selbst so gut für den effectvollen Bogenstrich gesorgt, daß ich nur die kleine Bindung zwischen cis - his anrathe. Die D-Saite für das piano kann man ohne Bedenken empfehlen, da es so egaler im Tone wird und runder. —



Auch bei diesem fünften und letzten Satze habe ich nur die neuen Bindungen im zweiten und vierten Tacte vorzuschlagen, wovon wenigstens die erste mit einer vorher von Beethoven selbst angezeigten harmonirt.— Allegro assai in D. Ich bemerke hier gleich von vorn, daß es gut und effectvoll in Hinsicht auf den egalen Ton ist, wenn man bis zu der Stelle, wo das Cello allein das Thema aufnimmt, nur die D-Saite benutzt (die A-Saite ist nur mit zwei Tönen bedacht); später ist freilich auch die G-Saite nothwendig. Bei den, kurz vor dem Eintritt des kleinen Presto in D-Moll vorkommenden Octaven- und Nonen-Sprüngen, mit dem hohen g und a, muß der Contrabassist durchaus zu den tiefen Tönen die A-Saite benutzen. — Wo später das Thema im pizz. eintritt, wird die Befolgung meines früher gegebenen Rathes, hinsichtlich der Benutzung der zwei ersten Finger der rechten Hand, sehr zu statten kommen. — An dem Schlusse dieses Allegro wird der Contrabassist gut thun, die Stelle in Sechzehntheilen, bei der reinen Unmöglichkeit ihrer guten Ausführung, zu vereinfachen; etwa so: , womit er noch genug zu thun haben wird. —

Mit dem zuletzt besprochenen Musikstücke schließen sich nun die Schwierigkeiten und Anstrengungen, welche für menschliche Contrabassisten berechnet und ausführbar sind; was jetzt erscheint, gehört, wenn man alle von Beethoven gemachten Anforderungen im Auge behält, zu den Problemas, wie ich schon im Eingange dieses Artikels bemerkte. In dem folgenden Allegro assai vivace wird dem Contrabassisten zugemuthet, mehrer Seiten lang (nur mit einer kleinen Unterbrechung von einigen Tacten) in Achteln *ff* zu spielen, der mechanischen Schwierigkeiten nicht zu gedenken, welche diese Partie enthält. Und doch muß der Versuch gemacht werden, sie durchzuarbeiten (denn das ist der richtige Ausdruck). Vor allem muß ich hier meine schon oft gegebene Warnung, hinsichtlich des allzuschnellen Hervorrufens aller dem Contrabassisten zu Gebote stehenden Kraft, mehrmals dringend wiederholen, denn sonst begräbt man die Wirkung seiner Geige bald nach dem Anfang. Dann muß der Ausführende darauf bedacht sein, die in der Passage einige Mal vorkommenden Stellen der Art: nicht immer auf drei, sondern nur auf zwei Saiten zu nehmen; das erleichtert die Anstrengung des rechten Armes. In Hinsicht des Mechanischen habe ich nichts Besonderes zu bemerken; es liegt alles ziemlich in der Hand und die Schwierigkeit macht nur das schnelle Tempo und die geforderte Ausdauer. — Gleich darauf folgt nun ein Andante maestoso in $\frac{3}{2}$ Tact, welches mit breiten Noten beginnt, und das wiederum die Kraft wegen der gewichtigen Accentuirung sehr in Anspruch nimmt. Technische Schwierigkeiten sind darin nicht enthalten. — Nun kommt ein Allegro energico im $\frac{6}{4}$ Tact, welches zwei Stellen enthält, die ohnstreitig am schwierigsten von allen sind. Hier muß ohne allen Zweifel eine kleine Vereinfachung eintreten, wenn der Contrabassist nicht verzweifeln soll. Die erste Passage geht noch; aber wegen des schon zu sehr in Hinsicht der Anstrengung in Anspruch genommenen Bogens, dürfte auch bei ihr die von mir vorzuschlagende Vereinfachung am Platze sein:



Die zweite schwierigere Stelle auf dieselbe Art vereinfacht. Für den, der schon zu sehr ermüdet ist, und der, namentlich die zweite Stelle, selbst bei dieser Vereinfachung nicht fest und energisch mehr zu Stande bringt, schlage ich eine noch größere Vereinfachung vor, welche am Ende immer noch besser ist, als wenn er auf dem Instrumente planlos herumpudelt und so gar nicht wirkt:



u. s. w. — Nun kommt ein Allegro non tanto, das wegen seiner nicht zu großen Schnelligkeit keine besonderen Schwierigkeiten bietet; auch kann sich dabei der Contrabassist etwas erholen. — Auf dieses folgt das Schluß-Presto, das sich kurz vor dem Ende, nachdem es von einem kleinen Maestoso von vier Tacten unterbrochen wurde, in ein Prestissimo verwandelt. Dieses ist nun wieder zum Ueberflusse anstrengend, und die darin vorkommenden Octaven- und Achtel-Passagen werden, durch die große Schnelligkeit, zu wahren Concert-Octaven und Concert-Passagen gestempelt. Beethoven hetzt in Wahrheit dabei die armen Contrabassisten, und setzte gegen das Ende, stets nach zwei Tacten, jedesmal ein neues ff. pour l'encouragement hin. Eigentlich sind die Passagen darin an sich größtentheils nicht schwer ausführbar (es sind meistens D-Dur Scalen), wenn das Tempo nicht so presto, und Hand und Arm nicht so erlahmt wären. —

Wenn sich nun auch der, seine Kunst und sein Instrument liebende Contrabassist manchmal bei der neunten Symphonie, mit einer von der riesenmäßigen Anstrengung zitternden Hand, den Schweiß von der heißen Stirne wischt, so wird er dennoch unseren großen Meister hoch verehren, und ihn um so wärmer in seiner Brust tragen, da dieser, nun in den Gefilden der Seligen wandelnde erhabene Meister auch ihn mit einem Füllhorn von Freude bedacht, und sein Instrument, durch die von mir besprochenen unsterblichen Musik-Werke gewissermaßen emancipirt hat.

Indem ich hier meine Bemerkungen zu den Symphonieen von Beethoven schließe, hoffe ich, daß das von mir Gebotene einigen Nutzen stiften, und somit, wenn auch nur ein ganz kleines Scherflein, zu der immer größeren Vervollkommnung in der schon so weit vorgeschrittenen Kunstausbildung meines großen, schönen Vaterlandes beitragen wird. In dieser, für mich freudigen Hoffnung nehme ich von dem geneigten Leser meiner Zeilen freundlichen Abschied.

Darmstadt. Aug. Müller.

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Fortsetzung.)

Auswandern! Ja, wer nur hätte auswandern können, nach Belgien, nach England, nach Rußland, nach Amerika, überall hin, wo Ruhe im Lande und noch Sinn für das heitere Leben in der Kunst. Aber reisen kostet Geld, und wessen Name nicht Goldes Werth hat, Ruf im Ausland, der muß heim bleiben, so gern auch er das Reisen versuchte. Und das ist leider die größte Zahl.

Andere, die so gut reisen könnten und gar dazu aufgefordert werden, verschmähen es, und bleiben zu Hause. So Horace Vernet, der Schlachtenmaler. Der sonst so reiselustige, geniale Vernet, er läßt den Kopf hängen ob dem Elend der Zeit, und lehnt einen Ruf nach Petersburg ab, wo ihm bei Hofe ein glänzender Empfang bevorsteht, aus Gram über seiner Berufsgenossen Kummer und Noth. Gleiche Trauer trägt sein Tochtermann Paul Delaroche, der edle, sinnvolle Meister, der ob dem Anblick der gelähmten jüngeren Talente, die ihm ihre Bildung verdanken, zu fernerem Kunstwirken Lust und Muth verloren. Und mußte nicht gar Ary Scheffer, der poetische Nachbildner deutscher Dichtungen, er, dem zu sitzen von den Auserlesenen der Pariser Welt als unschätzbare Vergünstigung betrachtet ward, endlich, weil seine hochherzige Freigebigkeit nie auf Zusammenhalten seiner Habe bedacht gewesen war, selbst auf täglichen Erwerb bedacht sein und sich bei Freunden erbieten zu schnöden Preisen Portraits zu malen? Seinem Bruder Henri wird es nicht besser gegangen sein. Gerieth doch auch der so beliebte Spanier Diaz de la

Pena in's Elend, zu niederer Arbeit sich erbietend, und keine findend. Die beiden Winterhalter hatten schon bald nach der Revolution Paris verlassen; so auch viele der ausgezeichneteren Künstler, die einen Namen mitbrachten; unter anderen Gudin, der berühmte Seemaler, und Roqueplan, der zum Zeitvertreib in Brüssel seinen Hund abkonterfeite. Am schlimmsten erging es wohl dem am Eingange dieser Schilderung genannten Freunde Anton Melbye, dem vorzüglichen dänischen Seemaler. Wie jählings ist nicht der von der Höhe seines geträumten Glücks herabgeschleudert worden durch die Revolution, in dem Augenblicke, da am königlichen Hofe sein Stern aufging, und ihm, dem kaum hier angelangten Ausländer, sich Aussichten eröffneten, wie selten bei großer Meisterschaft sich deren ein Einheimischer zu erfreuen hatte. Alle seine herrlichen Schöpfungen, er mußte sie verschleudern, von plötzlich eintretender Noth gedrängt, sie zu schnöden Preisen Speculanten überlassen, die nach England zogen und damit wucherten. Glücklicher noch als viele seiner Kunstgenossen, die zu Barrikadenschlachten ihre Zuflucht nehmen mußten, oder sich gar gezwungen sahen den Pinsel mit dem Griffel zu vertauschen, um für Musikverleger, Buchhändler und Journale Titelblätter und Arabesken zu patriotischen Liedern zu fertigen, oder politische Karrikaturen! Ja, so erging es, so ergeht es noch bald ein volles Jahr lang den bedeutenden Künstlern, den Meistern ersten Ranges: wie verzagen müssen nicht erst die jüngeren, minder bekannten, denen die glänzende Pariser Welt als ein zu eroberndes Eldorado so verführerisch erschienen war, und plötzlich auseinanderstob und verschwand.

Ja, Auswandern, das war für Viele eine reizende Aussicht, aber ein frommer Wunsch. Geschickte Handwerker und Kunstarbeiter, die aus den stockenden Fabriken entlassen wurden und kein Unterkommen mehr fanden, waren im Auslande willkommen, wurden gesucht, geworben, besonders unter vortheilhaften Bedingungen nach England gelockt, das sich diese traurigen Umstände zu Nutze machte, um die Landesindustrie zu heben. Künstler wurden nicht begehrt, dieser Artikel blieb flau. Nach England zogen in großer Anzahl die gewandtesten Lyoner Seidenwirker, viele der besten Pariser Metallstecher, die früher zehn bis fünfundzwanzig Franken und darüber tägliche Einnahme hatten, und nun müßig einhergingen; so auch viele der geschickten Goldarbeiter und Juweliere, Holz- und Steinschneider und Lithographen, woran Paris so reich, und die, durch Geschmack und Geschick den unbedeutenden Urstoff in werthvolle Gegenstände umgestaltend, Paris zur Hauptstadt des Weltluxus machten; und so erlitt Frankreich in dieser Beziehung einen unschätzbaren Verlust, ähnlich dem, den die Aufhebung des Edicts von Nantes einst herbeiführte.

Waren aber Bildhauer und Maler übel daran, wie viel trauriger als ihnen mußte es nicht den Jüngern der heiteren Tonkunst ergehen, sie, deren Name Legion ist! Paris, sonst der Brennpunkt des artistischen Lebens, war durch das entfesselte Volksleben bunter und lebendiger als jemals, und in sofern für den denkenden Beobachter von unbeschreiblichem Interesse; in künstlerischer Beziehung aber war es mit einem Schlage farb- und tonlos geworden und gänzlich abgestorben. Gewichen war vor dem übermächtig daher rauschenden Toben des öffentlichen Treibens das stille Leben im Gemüthe, verschwunden der innere Drang zum Schaffen, verschwunden zum Genießen die stille Sammlung, wie Spreu in alle Winde zerstoben die ganze Reihe der längst im Voraus angekündigten Concerte. Concerte, Matinéen, Soiréen, alles ward hinweggespült von der anschlagenden Woge und ohne die geringste Spur zu hinterlassen verschlungen. Nur das Conservatoire widerstand der reißenden Brandung und harrte aus. Aber wie, das haben wir gesehen.

Bald genug war es aus mit Sang und Spiel. Nicht mehr wie früher voller Geigen hing der Himmel, sondern voller Wetterwolken; Victoria hatte (wie bei Brentano) zum klingenden Spiel auch die brennende Lunte, und ihr Haupt- und Staatsorchester war die lärmende Trommel. Musik, wie wir sie früher gewohnt gewesen, konnte jetzt nur noch nebenher als Sammlerin für Verwundete, für Wittwen und Waisen der Gefallenen sich Geltung verschaffen, und bei solchem war es, wo wir Madame Pleyel und Ole Bull zusammen auftreten sahen, in einem wunderlichen, in so verhängnißvoller Zeit und so ernster Stimmung wahrhaft verwundenden Verwundeten-Concert, in welchem das Programm kleinlicher Koketterien auf der einen Seite und beabsichtigter genialer Lächerlichkeiten auf der anderen recht grell und widerlich abstachen gegen den Ernst des Augenblicks, und in hohem Grade die Würde der Kunst verletzten. Wie lange es gedauert, weiß ich nicht: ich konnte es nicht lange darin aushalten und ging mit empörtem Gefühl tief betrübt nach Haus. Eine C-Moll Symphonie, ein Eroica-Trauermarsch, ein Requiem, das war die damals einzig mögliche und erträgliche Musik. Alle Solistereien aber trugen den Stempel der widerwärtigsten Anmaßung und trieben auf dem rauschenden Strome der Begebenheiten wie Nußschalen auf stürmischem Meer. Von Gesang war nichts mehr zu vernehmen als die Marseillaise, der Abmarschgesang und das Girondistenlied, die eine geraume Zeit vor dem Ausbruch der Revolution schon Unheil verkündend im

Munde des Volkes über die Straßen gezogen waren. Die großen Kunstanstalten, mit denen es ohnehin schon nicht glänzend stand, waren nunmehr vollends bis in ihren Grundfesten erschüttert. Die Directoren mußten auf Einschränkung ihres Haushaltes bedacht sein, und Abzüge und Ersparnisse aller Art einführen; die Singkünstler auf halben Gehalt verzichten, nicht minder die ohnehin schon so jämmerlich besoldeten Orchesterspieler. Diese vor Allen, die einzig und allein der Ehre halber für schlechten Lohn sich schwerem Dienst verdungen hatten, um auf ihren Visitenkarten mit dem empfehlenden Prädicat „Königlich", welches Stunden verschaffte, prunken zu können, verloren halben Lohn, Prädicat und Schüler zugleich, und die gestochene Platte obendrein. Ueberhaupt hörte aller Unterricht auf; theils zogen sich die Wohlhabenden auf ihre Landgüter zurück oder verreisten, um nur das beängstigende Paris zu meiden; theils hatte man andere Dinge im Kopfe als Gesang und Spiel, und so war denn die Kunst mit ihrem idealen Walten völlig verdrängt von dem gewaltigen Ernste der realen Gegenwart. Ein geschätzter Clavierlehrer, um nur ein Beispiel anzuführen, der bisher seine gut bezahlten zehn Stunden zu geben gehabt hatte, sah sich plötzlich auf zwei reducirt, und selbst diese Getreuen hielten nur noch kurze Zeit aus. Man hatte gehofft, die drückende Zeit werde bald vorübergehen, und die Noth ward immer fühlbarer. Anfangs setzte man zu, was man eben zuzusetzen hatte, alles noch mit einer gewissen Heiterkeit in der Erwartung baldiger besserer Zeiten; bald aber sah man seine kleine Habe zusammenschmelzen, und endlich ganz und gar verschwinden. Und was that nun unter so trübseligen Umständen die Kunst? Sie schlug in Theologie um und lehrte ihre Jünger, wie man zu sagen pflegt, Jesum Christum erkennen. Sie brachte ihnen Bärennatur bei und lehrte sie an den Hungerpfoten saugen. Sie ging, wie schon zu Emilie Galotti's Zeiten, nach Brod, nur daß sie keins fand, und wenn sie nicht verhungern wollte, zu anderen Dingen ihre Zuflucht nehmen oder den Wanderstab ergreifen mußte. Das that sie denn auch nach besten Kräften. Wer reisen konnte, zog davon; diese in die Provinz, jene nach Belgien und den Niederlanden, nach England wer bedeutenden Ruf mitbringen konnte. Einige nahmen gänzlich vom Vaterlande Abschied, und zogen mit Frau und Kind nach Amerika. Einzelne, von äußerster Noth getrieben, mußten zu groben Arbeiten in den Nationalwerkstätten sich bequemen; Andere, fein gebildete junge Männer, in der Mobilgarde Dienste nehmen. Bald sah man auf den Boulevards und an viel besuchten Orten an Mauern, Bäumen, eingepflanzten Tragpfosten angeschlagen, Musikunterricht zu einem Franken feilgeboten. Viele geschickte Arbeiter aus den geschlossenen oder feiernden Fabriken von musikalischen Instrumenten entlassen (aus der Erard'schen allein mehrere Hundert) mußten sich bei den Eisenbahnen zu jedwedem Geschäft verdingen, oder suchten Unterkommen in den Nationalwerkstätten, und verdarben sich durch Erdbruch, Steinhauen, Karrenschieben und Lastträgerarbeit für fernere Wirksamkeit in ihrem eigentlichen Berufe. Viele nicht minder durch Geschicklichkeit schätzenswerthe Arbeiter aus technischen Fächern, Verfertiger mathematischer Werkzeuge, Uhrmacher, Mechaniker, Amtsmaler, Kupferstecher, hatte dasselbe Loos getroffen; und wenn sie nach einigen Stunden der ungewohnten schweren Arbeit nicht weiter konnten und keuchend die zitternden Hände in den Schooß legten, hieß es, die Tagediebe (denn die Vorübergehenden hielten sie für gemeine Terrassiers) zögen den Müßiggang bei unverdienter Löhnung ehrenvoller Thätigkeit vor, und die der Revolution feindselig gesinnte Presse beeiferte sich diese Mißstände auf die gehässigste Weise zu übertreiben, zu verbrämen und zu perfiden Angriffen gegen die hart bedrängten, von allen Seiten angezapften Männer der provisorischen Regierung zu benutzen.

(Schluß folgt.)

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 22. Den 15. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Mehrstimmige Gesänge. — Lieder und Gesänge. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Mehrstimmige Gesänge.

a) Für Männerstimmen.

P. G. Renaud, Wz. Het Land der Zaligen (Das Land der Seligen). In Muzik gebragt voor Mannenkoor met Pianoforte. — 's Gravenhage, by Weygand en Beuster. **Piano-Partitur 1 Fr. Stimmen 80 Cts.**

Wenn auch nicht große Erfindungskraft in diesem Männergesange sich ausspricht, so beansprucht er doch Anerkennung wegen der Innigkeit und Wärme des Gefühls. Er weicht von der gewöhnlichen Bahn in sofern ab, als er das Einfache vorwalten läßt, die Complicirtheit, wie wir sie häufig in neuer Zeit, obwohl wirkungslos, finden, völlig verschmäht und nur dasjenige zu geben sucht, was der Geist der Textesworte erfordert, Ausdruck mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Sehr bezeichnend ist die Stelle S. 4: „Dahin, dahin", die ein höheres Verlangen, tiefere Sehnsucht sehr schön ausdrückt. Das più Allegro ist charakteristisch; der Gesang geht blos zweistimmig in chromatischem Aufsteigen, indem das Orchester in Sextolen die eigentliche Melodie fortspinnt, bis die Stimmen unison mit dem Orchester im Lento: „Und sinkt ermüdet da und betet", wieder abwärts gehen. Matt dagegen ist der Schluß. Man erwartet Schwung, beseligendes Vertrauen, und daher eher eine belebtere Führung; statt dessen ruhen die Stimmen und verhallen auf einem einzigen Tone im rallentando, was sicher zu dem früheren, lebhafteren Ausdrucke nicht harmonirt, da das Frühere eine Steigerung bedingt.

W. N. Ceulen, O salutaris Hostia. Canticum tribus vocibus comitante organo. — Hagae, apud Weygand et Beuster. **Pr. 1 Fr. 25 Cts.**

Ein dreistimmiger Männergesang (zwei Tenöre und ein Baß) mit abwechselndem Solo, der sich streng innerhalb der Grenzen kirchlichen Gesanges hält und den Grundton desselben in passender Weise zur Darstellung bringt. Es liegt eine wahre kirchliche Weihe darüber ausgebreitet, so daß die Wirkung, bei übrigens angemessenen Umständen, eine erhebende und Andacht erzeugende sein muß. Die Führung der Stimmen ist eine ganz einfache; der getragene, kirchlichem Wesen so recht zukommende Gesang ist in solcher Weise festgehalten, daß nirgends eine Andeutung an weltliches Wesen sich zeigt. Auch die Orgelbegleitung ist einfach. Die Hauptfigur derselben hat viel Aehnlichkeit mit der Begleitung in dem Choral Nr. 11: „Siehe, wir preisen selig" aus Mendelssohn's Paulus. —

b) Für weibliche Stimmen.

J. van der Wulp, Kleene Cantate voor drie Kinderstemmen met Begeleiding van Pianoforte (holländischer und deutscher Text). — Te 's Graven-

hage by Weygand en Beuster. **Piano-Partitur 1 Fr. Stimmen 75 Cts.**

Eine Composition, die hinsichtlich ihres Zweckes ganz den Anforderungen entspricht, die man, da sie für Kinderstimmen (zwei Soprane und ein Alt) geschrieben, zu machen berechtigt ist. Die kindliche Innigkeit, das freundliche, gewinnende Element in der Melodie, das Faßliche derselben, die Klarheit in den Harmonieen sind die Vorzüge, die den ersten Satz auszeichnen. Der Mittelsatz, Des=Dur, steht dem ersten nach in Betreff des richtigen Ausdrucks der Texteswortes; auch die Tonart scheint etwas gewaltsam herbeigezogen zu sein. Der dritte Satz dagegen gewinnt wieder im Allegro moderato mehr Bedeutung; das Thema der Fughette ist mehr wirksam, und schwingt sich im Schluß, Allegro vivace, zu freudigerem, erhöhterem Ausdrucke empor. — Auch die Texteswortes sind dem kindlichen Gemüthe recht entsprechend: „Jesus ist ein Kinderfreund, Kindlein nahm er voll Erbarmen, mild sie segnend, in die Armen". — Bei dem Mangel an derartigen Compositionen bedarf es nicht einer besonderen Empfehlung. Die, welche Gebrauch davon machen können, werden gewiß nicht verfehlen, Kenntniß davon zu nehmen. — Die Orchester=Partitur nebst Stimmen ist durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Emanuel Klitzsch.

Lieder und Gesänge.

Henri Litolff, Op. 48. Das neue Lied, Gedicht von A. Buchheim, in Musik gesetzt für eine Baßstimme mit Begleit. des Pianof. — Braunschweig, G. M. Meyer jun. Pr. 12 gGr.

Eine schwache Composition, woran wohl auch das Gedicht einen Theil der Schuld haben mag. Es finden sich keine eigentlichen lyrischen Momente darin, die den Componisten zu höherem musikalischen Ausdrucke begeistern könnten. Das epische Element ist vorwaltend. Doch auch selbst in diesem scheint der Componist, was Erfindung anlangt, nicht besonders glücklich zu sein. Es bewegt sich der Gesang zu sehr auf der Oberfläche; das wiederkehrende Motiv der Erzählung ist nicht gewählt genug, es grenzt stark an Trivialität. Der Mangel an Selbstkritik zeigt sich z. B. Seite 3, Syst. 4 in den Worten: „Mir war ihr Herz ein Paradies ꝛc."



, was eine abgenutzte Wendung ist und zu sehr nach triviellem Salonton schmeckt. Der Mittelsatz, Allegretto 6/8, scheint fast absichtlich (wegen der „schwebenden Tänzerin") so tänzelnd gehalten, was aber, wenn es einmal geschehen sollte, der Componist nur edler, nicht so Lannerisch hätte thun sollen; und wie paßt denn „Die Tugend, der fromme Sinn" zu diesen Ballklängen? Störend wirken ferner die lästigen Wiederholungen bei den Worten, die keine besondere Bedeutung haben, z. B. Seite 8, Syst. 3: „Ich sang, ich sang, ich sang". Die blos in Reime gebrachten Worte haben auch hier, weil alle poetische Bedeutsamkeit mangelt, eine entsprechende musikalische Uebersetzung erhalten; es soll Schwung in die Stelle kommen, allein es klingt alles wie hohle Phrase, es zündet nicht. Leicht möglich ist es, daß das Ganze durch den Vortrag einer vollen, klangreichen Stimme, der Gelegenheit gegeben ist, ohne besondere Schwierigkeit die Gesangsmittel vortheilhaft zu entfalten, sogenannten Effect macht. Allein dann bedenke man, daß dies eben auf Rechnung der Stimme zu schreiben ist. Es giebt eine große Unzahl solcher Compositionen, die einzig dadurch, daß sie einer effectuirenden Entwicklung der Stimmmittel günstig, zu einer gewissen Geltung gelangt sind. Das Flittergold zerstiebt aber, wenn es die Probe bestehen soll. Hierzu noch eine allgemeine Bemerkung. Es gewinnt fast den Anschein, als ob die Zeitlieder, mit denen der musikalische Markt jetzt angefüllt ist, nicht des wahren und ächten musikalischen Lebens sich erfreuen. Sie haben alle einen gewissen materiellen Beischmack: der hohe, ideale Standpunkt mangelt. Mit dem Worte „Freiheit" ist's noch nicht abgethan. Diese Freiheitsphrasenmacherei, das Zusammenflicken von prägnanten Stichwörtern, die man auf allen Bierbänken jetzt herumreitet, ist sicherlich keine Poesie und kann den ächten Musiker mit ihren kalten Verstandestheorien nicht begeistern zu einer Herz und Sinn erquickenden Melodie. Auch das Gemüth hat seine Rechte. Die Hintansetzung derselben rächt sich, was durch Beispiele sattsam bewiesen werden kann. Wollt ihr die Schmerzen der Zeit besingen, wollt ihr dem mächtigen Ruf derselben nach Freiheit und nach den hohen Gütern des Geistes Wort und Ausdruck leihen, so thut's mit den ächten Mitteln eurer Kunst, die da, sei es in Wort oder in Ton, die Herzen nur dann erschüttern wird, wenn sie das giebt, was ihr auf dem tiefsten Grunde des Inneren ruht und frei durch sich selbst und lebenskräftig demselben entquillt. — Daß der Componist des vorliegenden Gesanges Höheres leisten kann, beweisen sowohl frühere Werke, als auch das nächstfolgende.

Henri Litolff, Op. 49. Drei Lieder für eine Sopran-

oder Tenorstimme mit Begleit. des Pianoforte. — Braunschweig, Meyer jun. Pr. 20 gGr.

Das erste dieser Sammlung: „Nächtliche Wanderung“ von Lenau, zeichnet sich durch charakteristische Auffassung aus, durch Streben nach ausdrucksvollem Gesang, der in einigen Einzelheiten an Franz Schubert'sche Art erinnert, wie sie sich in Nr. 4, der „Winterreise“ kundgiebt, ohne jedoch specielle Anklänge daran zu enthalten. Nur eine Stelle wirkt sehr störend, Seite 8, Syst. 1, Tact 4 bis zum 4ten Tact des 2ten Systems, die dem Ganzen gleichsam einen Fleck anklebt, weil sie gewöhnlich ist und dem dichterischen Wortausdrucke nicht den entsprechenden musikalischen leiht. Zugleich enthält sie auch Declamationsfehler, die der Componist sonst vermeidet. Die Stelle lautet also:



Das klingt so lieb = lich wie Musik, wird wo ein Paar getraut.

Wenn der Componist im Uebrigen den Lenau'schen Geist gut erfaßt hat, so ist es um so bedauerlicher, daß er gerade an dieser Stelle Undichterisches gegeben. Nr. 3. „Trennung der Geliebten“ von F. C. Griepenkerl, bewegt sich in einer mittleren Sphäre, die dem besseren Salontone sich nähert; die individuelle Färbung mangelt, eine gewisse Mattigkeit zieht sich durch dasselbe hin, so daß der Eindruck eher ein unbehagliches Gefühl erzeugt. Unnöthige Textwiederholungen wirken auch hier um so störender, als das Ganze eben die Frische entbehrt. Dagegen giebt der Componist in Nr. 2. „Liebes = Ahnung“ von F. C. Griepenkerl ein gutes Stück, das durch seine Innigkeit, durch seine frei dem Innern entquellenden Gesangtöne herzerquickenden Eindruck macht. Hier spricht das Herz unmittelbar, und Jeder wird mit dieser Sprache sympathisiren.

Emanuel Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Berlin, Ende Februar. — — — Also die Darstellungen in unserem Opernhause wollte ich berühren. Dazu gehört Muth, viel Muth. Das Noli me tangere wäre die angemessenste Selbstrecension derselben. Wir sehen hier nämlich bekanntlich theils schon öfter gegebene neuere Opern, theils wieder aufgefrischte ältere, endlich allerneueste. Was die ersteren betrifft, so ist nicht nur die Anzahl derselben sehr beschränkt, sondern, der Aufführung nach, gegen früher schlechter und matter. Zwei Winter ließen wir die Garcia Viardot sich als Jüdin vortrefflich zu Tode quälen, — jetzt macht die kühle blonde Köster eine zwiefache Qual daraus. Etwas Weber, etwas Mozart, Markt zu Richmond, und unsere Herrlichkeiten sind ziemlich am Ende. Robert der Teufel und die Hugenotten lassen sich manchmal sehen, aber auch hier ist die Besetzung gegen früher zum Nachtheile der Gegenwart. Von älteren Sachen werden als Lückenbüßer zu großen Ballets der Mehul'sche Schatzgräber und Isouard's Lotterieloos gegeben, aber die nette Musik hilft nicht namentlich über das langweilige Sujet des letzteren hinweg. Gluck's Alceste und Gretry's Löwenherz haben freilich in sich einen tieferen Gehalt. Aber Mantius' Blondel ist so ohne alle Frische, und der Köster Alceste von so markdurchdringender Gattenliebe beseelt, daß der Genuß vielmehr durch den Widerspruch gegen das was geboten wird, als durch das Gebotene selbst entsteht. Die hier neu gegebenen Werke endlich, Saloman's Diamantkreuz und Würst's Rothmantel, entbehren jedes künstlerischen Interesses. Dem Wirth, der ein schlechtes Beefsteak bringt, schiebt man es mit einem „Nicht zu genießen“ zurück, und damit wollen wir auch diese beiden Unverdaulichen abgefertigt haben. Und die Aussichten? Ja, da haben wir eine neue Oper von dem hochgestellten Componisten der Zaire zu erwarten. Nach dieser zu urtheilen, möchte man der so glücklich fortschreitenden Reaction noch einen Schritt vorwärts wünschen. Es möchte vielleicht für die Kritik angenehm sein, durch die Unmöglichkeit hochgestellter Personen dramatische Werke zu beurtheilen sich aller Kritik enthalten zu dürfen. Erfreulicheres dürften „die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai darbieten. Sie sollen im März zur Darstellung kommen. — —

☾.

Meißen. So sehr es sich auch unser um die hiesige Musik einzig verdienter Musikdirector und Cantor Hartmann angelegen sein läßt, dem hiesigen Publicum, was in Beziehung auf Kunst wirklich die Gleichgültigkeit selbst ist, einigen Sinn für classische Musik beizubringen, so ist es ihm bis jetzt doch nicht möglich gewesen, die früher begonnenen größeren Concerte fortzusetzen, ohne zu riskiren, daß bei einer größeren musikalischen Composition, z. B. einer Symphonie von Beethoven, einige Meißner Philister männlichen und weiblichen Geschlechts dabei gelinde schnarchen. — Mit um so größerer Freude begrüßten wir die Ankündigung einer Soirée musicale, die am 2ten Februar d. J. abgehalten wurde, deren Programm uns zugleich werthe Gäste verkündete, unter diesen Fräul. Schwarzbach, deren Talent Ref. bereits früher in Leipzig kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Die Ouvertüre zu Figaro's Hochzeit mit der gewohnten Präcision unter Direction des Hrn. Hartmann von dessen Chor vorgetragen, eröffnete das Concert. Hierauf folgte: Arie von Paccini, gesungen von Fräul. Schwarzbach. Eine Phantasie über den

Sehnsuchtswalzer für Violoncelle von Servais wurde vorgetragen von Hrn. Kammermus. Schlick sen. Mit so viel Bravour dieser Herr sein Instrument zu regieren versteht, so kann Ref. doch nicht umhin, seinem Vortrag etwas mehr Grazie und Gefühl zu wünschen. Es folgte Potpourri für die Clarinette nach Melodieen aus Rienzi von Kummer, vorgetragen von Hrn. Schlick jun. Leider war der Lehrer dieses jungen talentvollen Mannes, Hr. Kammermus. Kotte, durch Unwohlsein verhindert, dieses Concert zu unterstützen, und sendete daher seinen Schüler, der übrigens seinem Meister vollkommen Ehre macht. — Der zweite Theil begann mit der Ouvertüre zur Oper „der Schiffbruch der Medusa" von Reissiger. Hr. Schlick sen. trug hierauf ein Salonstück für Violoncelle, nach Melodien aus Dom Sebastian vor. Unbedingt eignete sich diese brillante Piece für das Spiel des Hrn. Schlick weit mehr und machte auch sichtlich mehr Glück beim Publikum. „Die Nacht" aus der Ode-Symphonie: Die Wüste, von David, wurde auf wiederholtes Verlangen wieder aufgeführt, und fand bei vorzüglicher Execution großen Beifall. Zwei Lieder mit Clavierbegleitung von Voß und Gumbert, gesungen von Frl. Schwarzbach, beschlossen das Concert. Möchte Frl. Schwarzbach sich bewogen finden, bald in unser Städchen zurückzukehren. Können wir ihr auch wenig Eleganz, und keine Schätze bieten, so kann sie doch überzeugt sein, daß viele Herzen ihrem Erscheinen mit froher Hoffnung entgegen schlagen, und daß wir Alles thun werden, den hohen Genuß, welchen sie uns durch ihre Kunst gewährt, und wie wir alle hoffen, noch gewähren wird, durch die aufmerksamste und freundlichste Aufnahme zu vergelten. — Hrn. Musikdir. Hartmann bringen wir noch unseren besonderen Dank für die ihm leider selten belohnten Bemühungen, allen wahren Freunden der Kunst einen herrlichen Genuß bereitet zu haben.

D. Fr.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Therese Milanollo** gab in Amiens vier Concerte, wo sie durch ihr Spiel das Publikum zur Bewunderung hinriß.

Todesfälle. Der Hofkapellmstr. **Christian Rummel** ist am 12ten Februar in Wiesbaden gestorben.

Der russische Liedercomponist **Egor Warlamow** starb vor Kurzem in St. Petersburg; er war wohl nächst Glinka und Lwow der einzige Tonsetzer, dessen Name im Auslande bekannt ist.

In Braunschweig starb am 22sten Febr. der beliebte Liedercomponist **A. Fesca.**

Vermischtes.

Leipzig. Der bekannte Tanzcomponist **Labitzky** unternimmt nächstens mit circa dreizig Musikern, meist von hier, eine Kunstreise nach London.

Ein neues Oratorium: „Christus der Erlöser" von unserem Musikdir. **E. F. Richter** wird nächstens hier zur Aufführung kommen.

Die königliche Bühne in **Berlin** hat beschlossen, Beethoven's, Mozart's und C. M. v. Weber's, so wie auch Göthe's, Schiller's und Lessing's Geburtstage durch eines ihrer Meisterwerke zu feiern.

Im letzten philharmonischen Concert in Hamburg traten Frl. **Schloß** und Hr. **v. Königslöw** mit vielem Beifall auf. Auch ein noch sehr jugendlicher Künstler, **Bernhard Hildebrand**, Enkel Bernh. Romberg's, ließ sich hören.

Lortzing's Oper „der Waffenschmied" hat in Halle außerordentlich gefallen, und ist bereits drei Mal wiederholt worden.

Johann Gungl ist in Petersburg zum Kaiserl. Hofball-Musikdirector ernannt worden. Seine Tänze haben der Kaiserin und Großfürstin so gefallen, daß er von ihnen sehr werthvolle Geschenke erhielt.

Die komische Oper in **Paris** erfreut sich dieses Jahr vor allen anderen Theatern daselbst der größten Einnahme.

Julius Otto, Sohn des Musikdir. Otto in Dresden, hat einen Operntext geschrieben: „Maria Tudor", frei bearbeitet nach Victor Hugo.

Flotow hat sich mit einem Fräulein v. Zadow verlobt.

In **Wien** wurde die Oper „Zum Großadmiral" von Lortzing mit Beifall drei Abende hinter einander gegeben.

In **Petersburg** ist ein neues Theater eröffnet worden; an Pracht der Costüme und Decorationen soll es alle anderen Bühnen übertreffen.

Frau **Schlegel-Köster** hat einen dreijährigen Contract mit der Direction der Oper zu Berlin geschlossen.

Jenny Lind soll sich jetzt wirklich in kurzer Zeit mit einem jungen Engländer vermählen.

In Paris ist neulich wieder **Rossini's** Oper: „die Italienerin in Algier" aufgeführt worden. Frl. Alboni als Italienerin erregte lebhaften Beifall.

Die Sängerin am ungarischen Theater, Mad. **Schodel**, Nyary's Geliebte, soll auf Kossuth's Befehl in Debreczin öffentlich enthauptet worden sein, weil sie Nyary zum Treubruche an der Sache des Vaterlandes bereden wollte, und den mißglückten Versuch gemacht haben soll, Kossuth bei einem Festgelage zu vergiften.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 23.** Den 19. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Choralreform.

Mit Beziehung auf v. Tucher's „Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation".

Nach den in diesen Blättern niedergelegten Berichten über die Verhandlungen in der vorjährigen Versammlung der Tonkünstlergesellschaft zu Leipzig, bildete auch die in neuester Zeit vielfach beantragte und (z. B. von bairischen und preußischen Consistorien) auch bereits eingeleitete Choralreform, insbesondere die Frage über die Lebensfähigkeit und Wiederherstellbarkeit des alten, sogen. rhythmischen Chorals einen Gegenstand der Debatten. Es handelte sich diesmal jedoch weniger um ein gründliches und tieferes Erwägen der streitigen Punkte, das jedenfalls späteren Zusammenkünften vorbehalten bleibt, als vielmehr nur um vorläufige Anregung und um zunächst die Stimmung und das Gesammturtheil der Gesellschaft über diese Angelegenheit zu erfahren. Die bezügliche Literatur hat seit Jahren schon vorgearbeitet. Möchte man unter möglichst gründlicher und vielseitiger Vergleichung und Besprechung der wichtigeren und beachtenswertheren Erscheinungen auf diesem Gebiete, durch Zusammenstellung vielfältiger Erfahrungen und unumstößlicher Thatsachen endlich zu einem durchgreifenden Resultate, insbesondere zur Erkenntniß alles dessen kommen, was praktische Geltung zu behalten oder erst zu erringen berechtigt sei. Die folgenden Zeilen wollen ein Scherflein hierzu beitragen. Die Betrachtungen, welche sie enthalten, knüpfen sich an ein Werk, das als die bedeutendste Frucht der die Reform direct, so zu sagen auf schnurgeradem Wege, energisch anstrebenden und hierzu auch tüchtig ausgerüsteten Kräfte angesehen werden kann. Es ist v. Tucher's „Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation". Wenn irgend ein Werk im Stande ist, der Partei des Hrn. v. Tucher und aller derer, welche der Verwerfung unserer jetzigen Choralgesangsweise und der Einführung der älteren, rhythmisch belebteren, unbedingt das Wort reden, Proselyten zu machen, so könnte es eben nur dieses sein. Gründlichkeit und Vielseitigkeit des Wissens, überhaupt Gelehrsamkeit; ein seltener Fleiß und beharrliche, kein Opfer scheuende Ausdauer im Suchen, Forschen und Sammeln der zerstreut und oft versteckt umherliegenden Kleinodien in einem weiten, sich über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren erstreckenden Felde der Kirchenmusik, eine wahrhafte Begeisterung und seltene Pietät für die hohe Würde und den tiefen Ernst seines Gegenstandes erfüllen uns mit Hochachtung gegen den Verf. und ziehen den Leser unmittelbar in sein Interesse. Dennoch — bei der wärmsten Theilnahme für ihn — werden Viele allen bisherigen Anzeichen nach nicht im Stande sein, alle seither gehegten Skrupel zu beseitigen. Auch ich vermochte es nicht; ja, einige derselben sind, im Widerspruche mit des Verfassers Gedanken, nur noch stärker geworden. Wenn ich mir nun in Folgendem meine individuellen Bedenken ge-

gen so Manches, was in der Vorrede zum zweiten Theile, dem Melodienbuche des erwähnten Werkes (Theil I. enthält das Liederbuch), ausgesprochen ist, niederzulegen erlaube, so wird der geneigte Leser, gleichviel welcher Partei er in der fraglichen Angelegenheit angehört, sie vom Standpunkte ruhiger, klarer und vorurtheilsfreier Würdigung aufzufassen und sein eigenes Urtheil daran zu prüfen und zu befestigen wissen. Ergebnisse gründlicheren und tieferen Nachdenkens sollte man aber, wenn sie auch nur einigermaßen die Sache ihrer Entscheidung näher bringen können, der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten. Endlich will ich mich nur noch vor der Zumuthung des Lesers verwahren, das hier vielleicht eine vollständige Beurtheilung des v. Tucher'schen Werkes, die ich jedoch einer reiferen Feder überlasse, erwartet. Bei meiner bereits ausgesprochenen Absicht mußte ich zunächst nur diejenigen Partien des Werkes in's Auge fassen, die der angeregten Reform wegen vorzugsweise widerspruchsfähig und der Erledigung bedürftig schienen. Gegen den hieraus möglicher Weise entspringenden Schein einer Mißachtung des in vieler Hinsicht trefflichen Werkes protestire ich aber im Voraus.

Das Hauptargument, auf welches der Verf., und mit ihm alle Vertheidiger des alten Chorals den stärksten Nachdruck legen, besteht in der Behauptung, daß derselbe durch den in ihm enthaltenen Rhythmus nur allein im Stande sei, das kirchliche Volksthum mit der musikalischen Seite des Kirchengesanges zu vermitteln, daß in ihm allein die rechte Form des lebendig-kirchlichen Gemeindebewußtseins zu erblicken wäre, da er das Einigende sei, das, was das Verhältniß der Theile eines Ganzen zu einander und zu diesem darstelle und gegenseitig verbinde. Er bringe dessen Gliederung zum Bewußtsein, einige darum auch eine Mehrzahl von Personen, welche an der Bewegung dieser rhythmischen Glieder Theil nehmen, und stelle das äußere Bild innerer Einheit derselben dar. „Dies alles, fährt der Verf. auf S. 7 der Vorrede weiter fort, „im Gegensatz der monotonen, schläfrigen, zusammenhangslosen Weise des bisher üblichen Choralsingens, das jedes Gefühl eines Rhythmus gänzlich ausschließt u.s.w., denn die wesentliche desselben, das unterscheidbare Moment von Thesis und Arsis, Auftakt und Niederschlag, fehlt in einer Singweise, die eben sowohl trochäische wie jambische Texte als Unterlage einer und der nämlichen Melodie möglich macht." — Die hier dem Rhythmus beigelegte Kraft und Wirksamkeit dürfte von Niemand in Abrede gestellt, desto mehr aber die letztere, den modernen Choral betreffende Behauptung angefochten werden. Ich will nicht den praktisch durchgebildeten Kirchenmusiker, sondern nur den musikalisch ungebildeten, aber mit gesundem Musiksinn begabten schlichten Gemeindesänger fragen, ob ihm jene Verwechslung jambischer und trochäischer Texte bei ein und derselben Melodie möglich, ob er im Stande sei, z. B. zu der Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten &c. etwa auch die in dem Liede: Gott des Himmels und der Erden &c. enthaltenen trochäischen Textzeilen ohne inneres Widerstreben zu singen, und ich darf wohl einer verneinenden Antwort gewiß sein. Einer ausführlichen Widerlegung jener paradoxen Behauptung glaube ich aber den geehrten Lesern d. Bl. gegenüber enthoben zu sein, da ein namhafter Theil unserer Aesthetiker und sonstigen Kunsttheoretiker längst dargethan hat, daß das unterscheidbare Moment von Thesis und Arsis aller Musik, mithin jeder Folge von Tönen, welche als Bethätigung oder Ausdruck geistigen, in der ganzen Natur, wie im Menschen wohnenden Lebens erscheinen, demnach auch unseren Choral eigen sei. Sänge eine Gemeinde auch noch so langsam, schläfrig und schleppend, was übrigens dem Choral selbst nicht zur Last gelegt werden kann, das Gefühl jenes Momentes würde — wenn auch vielleicht geschwächt oder unbewußt — dennoch vorhanden sein. Es erregt daher wohl mit Recht unsere Verwunderung, wie es bei der reichen musikalischen Erfahrung, der meist gründlichen und leidenschaftslosen Reflexion des Verfassers möglich war, eine so irrige Behauptung aufzustellen. Mit ihrem Falle verschwindet aber auch das Recht, dem alten Chorale jene Kraft der Einigung ausschließlich zuzugestehen. Auch der moderne Choral besitzt sie, und er dürfte in dieser Beziehung gegen den alten bei weitem nicht so tief herabgesetzt werden, als man nach folgenden Worten des Vfs.: „die Wirksamkeit des Kirchengesanges in seiner ächten Beschaffenheit ist aber eine unendlich tiefer greifende, er ist der Träger des Gemeindebewußtseins in Christo, des Bewußtseins der Erlösung, der Rechtfertigung und Heiligung, sein Inhalt ist Lob, Preis und Dank, Glaube, Liebe, Demuth, Buße, Zerknirschung, Erhebung über alles Irdische, und Hoffnung des ewigen Lebens" — veranlaßt ist. Diese fast an das Mystische streifende Schilderung der Kraft des alten Chorals erinnert in der That an die Physiognomie der „allein selig machenden" Kirche. Ohne nur im geringsten boshaft zu sein, könnte man übrigens dieselben Waffen gegen den Gepriesenen kehren. Die Vergleichung der rhythmischen Structur folgender beiden Lesarten ein und derselben Melodie:



deren Mittheilung wir zweien für die Geschichte und die Entwickelung des evangelischen Kirchengesanges so ausgezeichnet wirksamen Männern zu danken haben, beweist schlagend, daß auch in den alten Melodien das Moment von Thesis und Arsis nicht immer unterscheidbar genug, sondern im Gegentheil zuweilen sehr zweifelhaft und willkührlicher Auslegung unterworfen gewesen sei, was von den modernen Melodien, sobald sie nur vor unreifen und unmusikalischen Schülerhänden verwahrt bleiben, nimmer zu sagen ist. Wohl schwerlich dürfte man in den seit hundert Jahren und noch früher erschienenen, die neuere Choralweise repräsentirenden Sammlungen auch nur eine Melodie finden, die eine rhythmisch so diametral verschiedene Fassung und in dem einen oder anderen Werke eine so arge Corrumpirung der einfachsten und natürlichsten Tactverhältnisse erfahren hätte.

Von den beiden vom Verf. auf S. 13 u. 14 der Vorrede näher beschriebenen Weisen des Rhythmus: dem accentuirten (dem sich als Thesis und Arsis in einer Notenreihe von gleicher Quantität kundgebenden) und dem quantitirenden (dem das Gewicht des Accents nicht blos als die Thesis zwischen gleich lange Noten, sondern als Verlängerung der Notengeltung an den Stellen, auf denen er ruht, stellenden) Rhythmus muß demnach der erstere dem modernen Choral unbedingt und uneingeschränkt, der letztere ihm jedoch nur in geringerem Maaße zugestanden werden. Der Hauptunterschied in der formellen Gestaltung des alten und modernen Chorals besteht demnach nur in einem Mehr oder Weniger der rhythmisch quantitirenden Bewegung. Wenn auch anerkannt wird, daß dieses Mehr des alten Chorals sich in Verbindung mit der damals weit erhabeneren der Würde der Kirche entsprechenderen Harmonie (die meines Erachtens mehr zu preisen ist, als das unentwickelte Tactwesen und die meist nur todtem Formalismus entspringenden Mensuralverhältnisse der damaligen Zeit) in oft recht wirksamer und ergreifender Weise geltend macht, so ist doch auch nicht zu leugnen, daß viel Härten und Geschraubtes in der musikalischen und oratorischen Declamation eben so sehr dem musikalisch unentwickelten Bewußtsein des Laien, als dem künstlerisch ausgebildeten des Kirchenmusikers von Fach widerstreben. Was man auch sage von Mangel oder Nichtmangel kirchlichen Gemeinschaftsgefühls, von geistiger, nur dem kindlich Gläubigen und mit christlicher Weihe Erfüllten erschließbarer Tiefe — ich frage nur einfach: Kann eine Melodie, wie die vorhin aus „Johannes Gabrieli" entlehnte, in ihrem unrhythmischen Wirrwarr zu irgend einer Zeit, in irgend einem Lande, in irgend einer Kirchengemeinschaft oder auf irgend einer Bildungsstufe eines herkömmlich organisirten Individuums für klar und faßlich, überhaupt für tauglich, geschweige für schön gehalten werden? Oder wird es der folgenden möglich sein, sich in irgend einer Gemeinde Sympathien und, was die Hauptsache ist, Sänger zu erwerben?

Aus v. Tucher's „Schatz d. evangel. Kirchengesanges (Nr. 327).
Mel. Auf dieser Erd' ꝛc.





Mich dünkt, daß sie den in einfachster Consequenz wesenden und wirkenden Gesetzen schöner und sangfähiger Melodienbildung ewig, d. h. zu allen Zeiten und unter allen Verhältnissen, Hohn spräche und mehr geeignet sei, eine Versammlung zu trennen, als in seliger Gemeinschaft Herz an Herz zu ziehen. Die melismatische Dehnung vom 2ten bis 5ten, die erkünstelte Rückung im 6ten Tacte, die hiermit zusammenhängende seltsame geschraubte Declamation, wovon auch die 3te, 4te und 5te Zeile, die etwa der Mittelstimme eines figurirten Orgelsatzes täuschend ähnlich sehen, merkwürdige Proben geben — wie sollte alles dies je willigen Eingang im Volke finden!

Am wenigsten dürfte jenes Gemeinschaftsgefühl mit einer besonderen Gestaltung des quantitirenden Rhythmus sympathisiren, welche ihrem wirklichen Wesen nach den Musikern als einfache Syncope (𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 oder 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥) bekannt, von C. v. Winterfeld den Namen: **rhythmischer Wechsel**, erhalten hat, weil an solchen Stellen dem musikalischen Gefühle das dreitheilige Maaß des Tactes in ein zweitheiliges umgesetzt, und umgekehrt, erscheint. Dergleichen Syncopationen mehr oder weniger Noten sind den Kirchenmusikern vorzüglich aus den geistlichen Tonwerken des sechzehnten Jahrhunderts, woselbst sie in großer Menge vorkommen, bekannt. Hr. v. Tucher behauptet nun von diesem rhythmischen Wechsel, daß **er die rhythmische Bewegung überhaupt wohl umgestalte, doch aber keineswegs den Tact umändere.** Er giebt sich hierauf alle Mühe, die Zulässigkeit desselben für den Gemeindegesang hauptsächlich aus diesem Grunde zu rechtfertigen. Aber wird diese Unterscheidung zwischen Rhythmus und Tact bei der Einführung des rhythmischen Wechsels in's kirchliche Volksleben, überhaupt bei der Umsetzung dieser Notenfigur in Sang und Klang nicht eine sehr müßige und unnütze sein? Wird die größere Zahl der Gemeindesänger die erwähnte Umgestaltung darum, weil sie der Fachmusiker **anstatt tactisch** überhaupt **rhythmisch** nennt, weniger unbequem, unangemessen und widerstrebend finden? — Meint aber der Verf., daß, wolle man den rhythmischen Wechsel, eben weil er die rhythmische Bewegung umgestalte, für unangemessen halten, dann jede Syncopation zu negiren sei, weil es außerdem gar keine Syncopation durch eine Note gebe, so muß man sich über diese Folgerung bei der dem Verf. doch sonst so geläufigen Unterscheidung zwischen Kunst- und Volksgesang abermals verwundern. Denn eben nur im letzteren wird die Syncopation mit sehr seltenen Ausnahmen zu negiren sein; im Kunstgesange, wo sie als eins der wichtigsten Ausdrucksmittel für gewisse ihm zunächst überwiesene Stimmungen schwerlich zu entbehren ist, wird sie fort und fort ihr unbestrittenes Recht behaupten. Jeder Musiklehrer weiß, wie schwer es mitunter ist, selbst nicht unfähigen und einigermaßen vorgeübten Schülern die Syncopen so anzueignen, daß sie dieselben selbstständig, präcis und mit klarem Bewußtsein des in ihr liegenden rhythmischen Wesens und Wirkens ausführen; ja ich kenne Musiker, die nie im Stande waren, längere syncopirte Notenreihen vollkommen gut vorzutragen. Wie kann man dies aber von einer Masse unmusikalischer Sänger erwarten, deren bei weitem größten Theile der Sinn und die Bedeutung der Syncope für's rhythmische Gefühl noch weit unzugänglicher und widerstrebender ist. Auch die sorgfältigste Vorübung und nachdrücklichste und wirksamste Unterstützung von Seiten des Organisten und Sängerchors wird es nicht dahin bringen, daß Syncopen, wie z. B. im 3ten, 4ten, 6ten, 8ten, 9ten &c. Tacte des oben mitgetheilten Chorals: Auf dieser Erd' &c. von einer Gemeinde jemals in durchaus einiger und streng tactmäßiger Ausführung vernommen werden, zumal bei solchem Zwiespalt zwischen musikalischer und oratorischer Declamation, wie im 6ten, 8ten, 9ten &c. Tacte desselben Chorals.

Störend muß hierbei auch oft der Umstand wirken, daß dem Gemeindesänger bei dem Vortrage solcher Syncopen eine sehr mächtige Stütze, nämlich die selbst dem routinirten Sänger oft so hülfreiche Beziehung auf nebenher in einfachster und natürlichster Tacteinrichtung sich bewegende Stimmen, fehlt. Wenn der Verf. auf S. 17, da, wo er von Melodie und Harmonie im Sinne der Alten spricht, sagt, „daß nicht leicht eine Melodie für sich allein, sondern nur im Geleite harmonischer Entwickelung gedacht und erfunden wurde, weil es einen Gegensatz von Melodie und Harmonie nicht gab" — so unterstützt dies meine Behauptung. Denn es geht hieraus hervor, daß die zugleich erfundenen Melodien mehr oder weniger abhängig von einander und, **vereinzelt vorgetragen**, durch die **hierdurch aufgehobene**, den **Sinn des ganzen Tonstücks unterstützende und vervollständigende Wechselbeziehung** der verschiedenen Stimmen, **unklarer, unfaßlicher, unverständlicher und bedeutungsloser** erscheinen, und daher auch **schwerer vorzutragen** sein müssen. Am Auffallendsten wird dies eben da hervortreten, wo eine Stimme gegen die andere Syncopen bildet; die syncopirte Stimme muß dann in

ihrer Vereinzelung meist unschöner, wenn nicht geradezu widersinnig erscheinen; sie muß dann dem Sänger mehr Schwierigkeit verursachen. Den Satz: „bald entdeckte man den großen Reiz, der den Melodien vermittelst solcher Syncopation durch eine Note zugeht, und wurden nun die rhythmischen Wechsel heimisch, ohne mehr in dem harmonischen Zusammenhange ihre Rechtfertigung zu finden", vermag ich zwar dem historisch ausgezeichnet unterrichteten Verf. gegenüber auf historischem Wege nicht zu widerlegen, allein das, wie zu hoffen, gesunde musikalische Bewußtsein vieler unserer Zeitgenossen, deren Anschauung und Bildung nicht blos die neuere und neueste Epoche der kirchlichen Vocalmusik zur Voraussetzung hat, muß ihn für den einstimmigen Volksgesang durchaus verneinen. Ich kann diesen „Reiz", wenn der Ausdruck bei Melodien meist so ernster, würdiger und erhabener Bedeutung überhaupt zulässig ist, nicht oder nur sehr selten, höchstens da erblicken, wo der rhythmische Wechsel nicht als vereinzeltes Glied mehrerer ursprünglich in harmonischem Conflicte gelegener Stimmen, nicht als unschöne Ruine erscheint. — Auch ist wohl zu bedenken, daß, abgesehen von der Ausführbarkeit oder Nichtausführbarkeit des rhythmischen Wechsels durch solche Massen, der einzelne Sänger, um vollkommen befriedigt zu werden, stets nur auf den gemeinschaftlichen Vortrag mit anderen, die übrigen wesentlich zugehörenden Stimmen ergänzenden Sängern, wenigstens auf Orgel- oder Clavierbegleitung hingewiesen wäre. Wie störend muß aber solche Abhängigkeit oft gerade in Augenblicken erscheinen, wo man, der Erhebung bedürftig, sein Lied aus vollem Herzen anstimmen möchte, sich gleichwohl aber vergebens nach der so wünschenswerthen Begleitung umsieht.

(Schluß folgt.)

Das verhängnißvolle Jahr.

(Paris 1848.)

(Schluß.)

Der Blitz, der am 24sten Februar einschlug, durchzuckte die ganze Gesellschaft; die Stockung verbreitete sich von Oben nach Unten, ein Elend zog das andere nach sich. Den Theatern ging es schlimmer und schlimmer, und gegen die drohende Auflösung kämpfend, mußten sie bald die entbehrlichsten der untergeordneten Mitwirkenden verabschieden. Beliebte Sänger und Sängerinnen sah man im Blumengarten, im Wintergarten, an öffentlichen Lustorten vor dem Kaffee trinkenden Publikum auftreten. Unter den entlassenen Choristen war das Elend so groß, daß viele von ihnen nahe daran waren auf öffentlicher Straße sich ihr täglich Brod zu ersingen, und nur das mächtigere Schamgefühl sie davon zurückhielt. Bei Einzelnen überwand die Noth die Scheu; man sah wohlgekleidete Männer und Frauen umherziehen und mehrstimmige Gesänge mit musikalischer Bildung vortragen. Hin und wieder waren gute Geiger zu hören, und Sänger, die sich an kleinen tragbaren Clavieren begleiteten. Zweier Erscheinungen aus jener Zeit werde ich stets gedenken müssen. Ein großer hübscher Mann in feiner Kleidung an einer Krücke gehend, und dessen Haltung und sichtbare Verlegenheit ein ringendes, mühsam unterdrücktes Schamgefühl verrieth, während die farbigen Brillengläser die forschenden Blicke schienen abwehren zu sollen, nahm, auf einer der steinernen Bänke sitzend oder an einem Baum gelehnt, auf den Boulevards durch schlechtes Geigenspiel das Mitleid der Spazierenden in Anspruch. Er fuhr bei gesenktem Kopfe mit dem Bogen schrillend über die Saiten hin und her, und war gewiß kein Musiker. In den wohlerhaltenen Hut, der zu seinen Füßen stand, warfen ab und zu mitleidige Seelen einen kupfernen Sou. Der hatte sie bald durchwandert die Stufenleiter des Elendes, des äußeren Anstandes und des Ehrgefühls, und dies allmälige Sinken war betrübend wahrzunehmen. Als ich ihn zum letzten Mal sah, war er zum gemeinen Bettler worden und alle Scheu gewichen. Mit seinem zerlumpten Kittel hatte sich Gleichgiltigkeit eingestellt, er schien sich in sein Schicksal gefunden zu haben. — Der Andere war ein jüngerer Mensch, der von einem Hinterhof zum anderen zog *) und Scenen aus Corneille und Racine vortrug, durch Ortswechsel und Wendungen die eintretenden Personen andeutete, und seine Rede mit entsprechendem Geberdenspiel begleitete. Dies anhaltende und im Freien anstrengende Geschäft, die Lebendigkeit seiner Action und der französische Pathos hatten bald eine Heiserkeit zur Folge, die trotz des Räusperns und Hustens zunahm, und am Ende in ein solch dumpfes Geheul umschlug, daß es einem den Kehlkopf zersprengen wollte und die Lunge in der Brust zerfetzte. Von der Anstrengung übermannt mußte er dann plötzlich abbrechen, und oftmals mit leeren Händen abziehen. Diese beiden Gestalten verschwanden endlich ganz und gar; ich werde sie aber nie vergessen können.

So erging es Vielen, die ihre kleine, aber doch einträgliche Anstellung an untergeordneten Bühnen

*) Bekanntlich hat hier fast jedes Haus einen freien Durchgang durch das am Tage offene Hausthor, und hinten einen kleinen gepflasterten Hofraum mit Wasserleitung, zu welchem die Flur führt.

und Orchestern eingebüßt und den kärglichen Nothpfennig erschöpft hatten. Die Kunst ging betteln und ward in ihren Wohnungen durch Almosen unterstützt. Es war eine traurige Zeit, und ist es noch. Und welche Aussichten für die nahe, sonst so glänzende Wintersaison in Frankreichs Hauptstadt! Die ist denn auch betrübt genug ausgefallen. Wir werden später eine kurze Uebersicht dessen geben, was sie gebracht.

Paris ist verödet. Liszt im Auslande. Thalberg nach flüchtigem Erscheinen wieder nach London zurück. Chopin, dem die geringste physische Bewegung eine Anstrengung ist und jede Anstrengung ein Leiden und ein Gräuel, hat sich in London niedergelassen. Dort muß er, wo er unterrichtet, die Treppen, die er nicht zu steigen vermag, in einem Lehnsessel hinaufgetragen werden. Er fühlt sich dort wie in einer Wildniß unheimisch, beängstet, gedrückt, kann das Klima nicht vertragen, und noch weniger die Namenverwirrung der adlichen Familien, mit denen er verkehrt. Ces gens-là, klagt er mit komischem Unwillen, ne s'appellent jamais comme leurs pères. Der hier so beliebte Karl Hallé ist nach harten Schicksalsschlägen mit den Seinen nach Manchester gezogen. Eben so Panofka, dem es in Paris so gut ging. Der ältere Franck trägt seit seiner Verheirathung doppelte Bürde des Lebens. Was hier zurückblieb, ist wie vergraben, man sieht und hört davon nichts. Ernst ist für uns so gut wie gestorben. Die fremden Künstler halten sich fern. Dagegen ist Prudent wieder eingetroffen, wie es heißt, in der Absicht ein Concert zu veranstalten. Mad. Pleyel wird gemeldet. Rosenhain ist nach langer Abwesenheit wieder angelangt, und glücklich über den großen Erfolg, den seine neue, in Brüssel ausgeführte Symphonie gehabt. Stephan Heller, der geistreiche Claviercomponist, von den Freunden aufgefordert ihnen nach England zu folgen, mag Paris nicht verlassen, und ist glücklich genug seiner Vorliebe für diesen Ort nachhängen zu können. Er freut sich, daß ihm noch einige Stunden geblieben, und seufzt, wenn der Augenblick kommt sie zu geben. Im Gegensatz zu seiner Vorliebe für Paris ist Berlioz, der es haßt, voll verbissenen Ingrimms, und unglücklich, daß er es nicht tausend Meilen hinter sich hat. Muß doch auch Deutschland, das ihm so liebe, ihm Revolutionen in den Weg legen! Welch hämischer Streich! Und Ungarn vollends, das er durch seinen Ragoczimarsch so gewaltig aufrührte und für sein Theil auf dem Gewissen hat! So rächt sich am Componisten die revolutionaire Musik. Aber unglücklicher noch als Berlioz ist über die deutschen Wirren und über die Berliner vor allen Spontini. Auf Erard's, seines Schwagers, fürstlichem Schloß „La Müette" am Bois de Boulogne den Sommer zubringend, lebte er, finster, in sich gekehrt, in kauzhafter Verstimmung; verstimmt über zunehmendes Gehörleiden, trauernd über die an seinem hochverehrten „Roi chevalier" in Berlin verübte Unbill. Ihm ist die jetzige politische Bewegung Rückschritt und Verfall. „Nous avons eu au moyen-âge la barbarie de l'ignorance, sagt er in trüber Voraussicht, nous allons voir à présent la barbarie de la civilisation." Jedenfalls ein bedeutendes Wort; zur Ehre der Menschheit aber doch, so Gott will, ein irriges.

Und in solcher Zeit, da aller Sinn nach außen gekehrt, alle Andacht und Sammlung fehlt, da wir es erlebten, daß während der Aufführung von Felicien David's „Eden", Adam und Eva kaum gesungen und die Stimme des Herrn ertönte, mit größtem Eifer über Louis Blanc und Caussidiere disputirt wurde, und das (übrigens sehr irdische) Paradies die größte Mühe hatte die Erde zu überwinden: in solcher Zeit und in diesem Jammerthal hat Meyerbeer den Muth seinen „Propheten" zur Aufführung zu bringen! Den Heldenmuth darf man mit Recht sagen. Und noch dazu erst zu Anfang Aprils. Und dennoch ist es so. Die Einübung ist in vollem Gange, ein erdrückendes Geschäft, und es gehört Meyerbeer's geistige Kraft dazu bei schwachem Körper oder doch leidender Gesundheit der Aufgabe nicht zu erliegen. Im April die Aufführung. Wird denn im April die Oper noch bestehen? Und die Republik? Auf beides schon jetzt zu abonniren dürfte gewagt sein. Haben doch die allbeliebten Italiener schließen müssen. Sie sangen, wie das Conservatoire spielte, en famille. Und welche Familie! Aber die war auseinander gestoben. Die Direction machte an einem ihrer letzten Abende 22, sage zweiundzwanzig Franken Einnahme, setzte in zwei Monaten hunderttausend Franken zu, und schloß. Ein böser Schluß fürwahr, aber leider kein irriger. Seitdem haben sie wieder geöffnet, und zwar unter Ronconi, mit Lablache und der Alboni; wie es ihnen ergehen wird, weiß Gott.

Nur die Komische Oper hat sich gut gehalten, und vorzüglich einen glücklichen Treffer gehabt. „Mairöschen oder das Thal von Andorre" bringt jeden Abend volles Haus. Text und Musik allerliebst; Süjet einfach, reizend, komisch, rührend, nach Art der vielbeliebten französischen Rührspiele. Halevy's Musik meist schön empfunden, sinnvoll, reich an reizenden Motiven mit origineller Wendung und Modulation, bei vorzüglich gelungener Instrumentirung; wenn auch leider nicht ganz frei von um so störenderen modern

italienischen Unarten. Schade, daß die gefällige und höchst pikante Ouvertüre statt aus aneinandergereihten, nicht aus mehr durchgearbeiteten Motiven besteht, und daher nebst einigen Stellen in den beiden letzten Aufzügen nicht auf gleicher Höhe steht mit dem vorzüglichen ersten Act. Im Ganzen genommen, nichtsdestoweniger ein glücklicher Wurf. Und wird, wie hier, nicht minder auch im Auslande großen Beifall finden und der Taschentücher viele in Bewegung setzen.

Paris, im Februar. Aug. Gathy.

Leipziger Musikleben.

Abonnementconcerte. Euterpe.

Das achtzehnte Abonnementconcert am 1sten März brachte im ersten Theil die Symphonie Nr. 4 B-Dur von Beethoven, und im zweiten eine Wiederholung der Musik zu Athalia von Mendelssohn. Die Ausführung beider Werke war trefflich. In Mendelssohn's Musik hatten die HH. Eduard Devrient und Kammermusikus Grimm aus Berlin wieder den Vortrag der verbindenden Worte und der Harfenpartie übernommen. Die Soli wurden gesungen von den Damen Mayer, Marie Halbreiter aus München und Stark. Was die Composition betrifft, so bin ich nach einem zweiten Anhören zu einer wesentlich anderen Ansicht nicht gekommen. Trefflich, die Glanzpunkte des Werkes, sind der Chor Nr. 3 und das Melodram; rühmliche Erwähnung verdient eben so der Chor Nr. 1. Andere Nummern sind schwächer, so insbesondere der Chor Nr. 5.

Das siebente Concert der Euterpe, das dritte des zweiten Cyklus, welches am 5ten März stattfand, zeichnete sich durch die wohlgelungene, sichere Ausführung der Instrumentalwerke (Symphonie von Schubert, Concertouvertüre von Netzer, Najadenouvertüre von Bennett), wie durch das Auftreten eines Meisters aus, dessen Leistungen zu würdigen Leipzig seit einer langen Reihe von Jahren nicht vergönnt gewesen. Dieser Meister war Lipinski. Zu seinen Vorträgen hatte derselbe zwei eigene Compositionen im Manuscript, den ersten Satz aus dem vierten Concert, und eine „Phantasie" über Motive aus der polnischen Oper „die Krakauer" von Steffani, gewählt, — beides Werke, welche die Mitte halten zwischen den einseitig der Virtuosität dienenden, aus äußerem Anlaß entstandenen Compositionen, und jenen wenigen Werken, die, ganz innerer Nothwendigkeit entsprungen, die Kunst des Vortragenden nicht als Hauptsache, sondern nur als Element des organischen Ganzen erscheinen lassen. Ob sie daher geeignet waren, die Meisterschaft des Künstlers, seine Virtuosität im engeren wie im höheren Sinne des Wortes, den Hörern in vollem Glanze vorzuführen, wird man nicht unbedingt bejahen dürfen. Ihnen messe ich es bei, daß der Eindruck des Spieles weder in technischer, noch in künstlerischer Hinsicht ein ganz entschiedener, die Größe und Bedeutung des Meisters — den ich zum ersten Male hörte — sogleich nach den wesentlichsten Seiten hin veranschaulichender war, daß ich erst dann eine vollständigere Anschauung seiner Eigenthümlichkeit gewann, als ich denselben in Sonaten von Beethoven und Mozart kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Damit ist nicht gesagt, daß nicht auch im Concert die längst anerkannte Classicität seines Spieles, diese Größe des Tones, diese gediegene Ausdrucksweise, diese eiserne Festigkeit verbunden mit gewaltiger Leidenschaft und dramatischer Lebendigkeit dem Hörer zum Bewußtsein gekommen wäre, aber erst durch jene Werke der Kammermusik vollendete sich mir das Bild seiner Persönlichkeit. Großheit des Styles insbesondere ist es, welche ihn charakterisirt; in dieser Eigenschaft steht er ohne Nebenbuhler da, aber gerade diese ist im Concertspiel, wo der Virtuosität Concessionen gemacht werden müssen, weniger hervortretend. Die Vorträge im Zimmer waren daher für mich eine Quelle besonderen Genusses, und der Weg zum innigeren Verständniß seiner Richtung. Das im Concert so zahlreich wie nie versammelte Publikum spendete rauschenden Beifall; die Direction der Euterpe aber verdient Dank, daß sie uns Gelegenheit gab, den Künstler zu hören. — Der Gesang war auch diesmal durch Frl. Würst (mit einer Arie aus „Lucia di Lammermoor") vertreten. Die Dame sang in vieler Hinsicht besser, als man von ihr gewohnt war, und forderte nicht zu dem Gegenübertreten der Kritik heraus, wie früher. Der falsche Nimbus, den einige Enthusiasten ihren Leistungen verliehen, scheint zu schwinden.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Harfe und Pianoforte.

Ch. Oberthür, Op. 31. Reminiscences italiennes, Duo pour Harpe et Piano. Schott. 1 Fl. 21 Kr.

Ein Potpourri, auf die leichteste Weise zusammengeheftet. Die Stimmen sind leicht zu executiren und das Ganze somit dilettantisirenden Harfenistinnen zu empfehlen.

Für Streichinstrumente.

N. W. Gade, Op. 17. Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle. Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr. 20 Ngr.

Für Männerchor.

A. Schaeffer, Op. 21. Heft III. Die Bürgerwehr, Die Schneiderrevolution. Zwei heitere vierstimmige Männerchöre. Schlesinger. 20 Sgr.

Im Geiste der „Guckkastenbilder" und des „Polkaständchens".

J. N. Endter, Op. 8. Vier Studenten, ged. von Wangenheim, Lied für 4 Männerstimmen. Luckhardt.

Gedicht und Composition gleich geschmacklos. Als Probe des Gedichtes der Anfang desselben:

Vier Studenten saßen früh beim Gerstenwein,
Waren erst nur halb betrunken, wollten ganz betrunken sein ꝛc.

Die Verse sind matt und langweilig; sie bieten ihrem Hauptinhalte nach ein Lob des Studentenlebens, nämlich des müssigen und bummelnden, das zu seinem Hauptendzweck das Saufen und Saufen gestellt hat. Wäre die dazu gelieferte Musik besser gelungen, so würde ich bedauern, daß sie an ein so schlechtes Object verschwendet worden. Wie sie aber vorliegt, ist sie ihres Gegenstandes würdig, und so mögen denn Gedicht und Musik, ein würdiges Zwiegespann, ihre Wallfahrt unter das Publikum getrost antreten.

C. L. Fischer, Op. 3. Sechs Gesänge (Solo und Chor). 2 Hefte, jedes 1 Fl. 12 Kr. Schott.

Mittelgut, was sich weder loben noch tadeln läßt.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 24. Den 22. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Choralreform.

Mit Beziehung auf v. Tucher's „Schatz des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation".

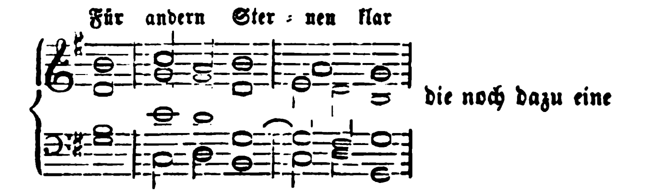
(Schluß.)

Mit welcher Beharrlichkeit und Zähigkeit der Verf. den Standpunkt nicht blos der älteren Kunst, sondern auch der ihr nachhinkenden Theorie jener Zeit zu behaupten sucht, ohne den neueren, lebendig in das Bewußtsein der Völker gedrungenen Fortschritten auch nur die geringsten Zugeständnisse zu machen, geht nicht blos aus der auf S. 17 gelegentlich ausgesprochenen Behauptung, daß bei der musikalischen Beurtheilung einer Stelle in einem alten Tonwerke der untergelegte Text gar nicht in Frage komme (!), sondern auch aus folgendem Raisonnement hervor: Der Verf. sagt ebendas., daß die praktische Musik besonders des evangelischen Kirchengesanges in seiner schönsten Blüthe zu Anfange des 17ten Jahrhunderts gar mannichfach in Widerstreit mit der Theorie gerathen sei, oder diese wenigstens für nicht mehr vollberechtigt gehalten werden könne. Dies habe aber auf den sogenannten rhythmischen Wechsel keinen Bezug, da dieser zu einer Zeit im evangelischen Kirchengesange herrschend wurde, da noch die alte Theorie in voller Anerkenntniß ihres Werthes und ihrer Gültigkeit stand. Wie grausam! Nicht nur die beiden letzten Jahrhunderte mißgönnt uns der Verf., sondern auch jenen von ihm selbst bezeichneten schönen Lichtblick der heiligen Tonmuse zu Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, wo die lebendige Kunst den seit Jahrhunderten geführten Kampf gegen die Tyrannei des allem frischen, blühenden Kunstleben feindlichen Systems von Neuem begann. Wir sollen mit unserem ganzen Sinnen und Fühlen, Wissen und Denken nun einmal nicht über das 16te Jahrh. hinaus, weil es in jeder (?) Beziehung und für alle (?) Zeiten den Culminationspunkt evangelischen Lebens und Singens aufweise! Der rhythmische Wechsel soll nun einmal fort und fort unbedingte Geltung und vollkommene Berechtigung haben, weil ihn die Theorie des 16ten Jahrhunderts billigt! Wie verträgt sich dieses hierarchische Soll mit der von Luther selbst als obersten Grundsatz alles evangelischen Lehrens, Wirkens und Handelns aufgestellten Idee freien, selbstständigen Denkens, Forschens und Ringens nach natur-, vernunft-, zeit- und schriftgemäßer Entwickelung und Umgestaltung der geistigen Vermächtnisse der Vorzeit? Ich bin weit entfernt, die Warnung des Vfs. vor Beurtheilung der alten Musik blos nach Maßgabe des subjectiven Eindrucks überflüssig zu finden, aber der Eindruck, der dem historisch berechtigten Bewußtsein möglichst vieler Subjecte, wenn nicht einer ganzen Generation entgegentritt, dürfte doch etwas zu respectiren sein und dem bloßen Autoritätsglauben gegenüber nicht ohne Erfolg in die Waagschale gelegt werden.

Im Eifer für die Rechtfertigung des rhythmischen Wechsels geräth der Verf. auf einmal in Widerspruch. S. 18 verwahrt er sich gegen die modernen

Begriffe solcher Syncopationen und gegen die der alten Musik widersinnige Vortragsweise syncopirter Stellen in der neuen und neuesten Musik, welche der kurzen auf den Niederschlag fallenden Note oder auch der langen auf dem schlechten Tacttheile den Accent, wohl auch noch eine besonders scharf und kurz abgestoßene Betonung giebt. Gern giebt er darum zu, „daß man im Gegensatz gegen diese moderne Vortragsweise der Syncopen die Vorschrift geben kann, es seien solche Stellen der alten Musik, und so auch unsere evangelische Kirchengesänge, so zu singen, wie wenn den betreffenden Stellen ein dreitheiliges Tactmaaß eingefügt wäre, nämlich mit Beibehaltung des Accents auf der langen Note; irrig wäre aber demungeachtet die Vorstellung, als ob der Tact und so auch der Rhythmus selbst verändert wäre." Also auch die Vorstellung von der Umänderung nicht blos des Tactes, sondern auch des Rhythmus, hält der Verf. hier auf einmal für irrig, während er doch früher wenigstens die Umgestaltung des Rhythmus zugestand! Ferner: Wenn man mit irgend einer Thatsache, einem concreten Falle (hier die Ausführung der betreffenden Stellen im dreitheiligen Tacte anstatt im bisherigen zweitheiligen) einverstanden ist, wie kann man dann die Vorstellung, das jenen concreten Fall leitende, mit ihm in Eins zusammenfallende Bewußtsein (daß man eben eine andere — die dreitheilige Tactart eintreten läßt) negiren? Ist diese Abstraction nicht etwas seltsam!

Einen weiteren Grund, warum der rhythmische Wechsel befremdend oder widerstrebend erscheinen könne, findet der Verf. in unserer Notenschreibweise, welche das Einsetzen von Tactstrichen fordert, während die alte Schreibweise gar keine Tactstriche kennt. Durch Zerschneiden einer längeren Note mittelst eines Tactstriches werde der Fluß der Melodie für das Auge sehr verdunkelt; auch unserem Gefühle etwas Absonderliches zugemuthet, daß wir auf der Stelle der Thesis eine kurze und auf der Arsis eine lange Note ertragen sollen, was nicht auf den ersten Augenblick zum Bewußtsein komme, wenn die Tactstriche weggelassen würden. Wenn der Verf. sich aber dennoch der Tactstriche bediene, so geschehe es nicht nur deshalb, weil sich keine andere Weise, den Uebelstand zu beseitigen, auffinden ließ, sondern vorzüglich auch deshalb, um damit den Nachweis vom Gegentheil der vermeintlichen Tactlosigkeit unserer evangelischen Kirchengesänge zu liefern; auch sei unsere Zeit zu sehr an Tactstriche gewöhnt, als daß sie nicht den Tact selbst an diese geknüpft glaube und die Tactlosigkeit bei dem Mangel der Tactstriche annehmen sollte. — Hierauf erwidere ich: Wenn anders dem Wesen des alten Chorals die Volksgesängen geziemende Einfachheit, Faßlichkeit und Natürlichkeit eigen ist, so konnte die Auslassung der Tactstriche, wenn sie aus dem angeführten oder irgend einem Grunde wünschenswerth war, dem Glauben an die Tactlosigkeit des alten Chorals um so weniger Vorschub leisten, als die durchschnittlich geringe Ausdehnung der einzelnen Choralzeilen die leichtere Auffassung des ihnen inwohnenden rhythmisch melodischen Sinnes nur begünstigen mußte. Die in der alten Notation übliche Trennung der Zeilen durch Beistriche, oder in der modernen durch Fermaten oder Pausen — allenfalls mit Andeutung der tactischen Bedeutung der Anfangsnoten durch Einsetzung eines einzigen Tactstriches wäre wohl hinreichend gewesen. Zu billigen ist es demnach keineswegs, daß der Verf. seinen Chorälen mit den Tactstrichen blos deshalb Gewalt anthut, um nur den Schein der Tactmäßigkeit bei seinen ungläubigen Zeitgenossen zu retten; das vermeintliche Vorurtheil würde augenblicklich verschwinden, wenn die Tactmäßigkeit in Wahrheit, dem Wesen der Sache — nicht blos den Tactstrichen nach vorhanden wäre. Da hilft nun die stützensollende, gleichwohl aber auch verletzende Krücke nichts. Zugleich überrascht es, den Verf., der in Bezug auf den alten Choral nicht über den Standpunkt der theoretisch-praktischen Musik des 16ten Jahrhunderts hinaus will und den rhythmischen Wechsel hauptsächlich deshalb unerläßlich und preiswürdig findet, weil er bis gegen den Anfang des 17ten Jahrhunderts ohne Anfechtung bestand, plötzlich sich einer der späteren Zeit angehörenden Einrichtung in der Notation des Chorals zuwenden zu sehen, die sich seinem eigenen Geständnisse nach noch dazu dem rhythmischen Sinn und Wesen des alten Chorals widerstrebend zeigt. Um weniger unterrichteten Lesern eine nähere Anschauung von der widersinnigen und unkünstlerischen Gestaltung des rhythmischen Inhalts alter Choräle oder — wenn man dies nicht zugeben will — wenigstens von der unglücklichen Wahl und Einsetzung der Tactstriche zu geben, empfehle ich die Ansicht, oder noch besser, den Vortrag des oben aus dem v. Tucher'schen Werke (II. Nr. 315) mitgetheilten Chorals: Herzlich thut mich ꝛc. Auch folgende Zeile aus dem Choral: Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn ꝛc.



die noch dazu eine

verbesserte *) ist, dürfte die Sache näher in's Licht stellen.

Was der Verf. außerdem noch anführt, um die strenge Tactmäßigkeit der alten Musik überhaupt zu erhärten, ist, als auf geschichtlicher Basis ruhend, völlig stichhaltig. Sie wird auch im Ernste von Niemand geleugnet werden. Sie war vorhanden und genügte in ihrem damaligen Entwickelungsstadium der gesammten Kunstanschauung. Bei ihrer allzutreuen Uebertragung auf unsere Zeit kann es aber natürlich nicht fehlen, daß das alte Kleid dem neuen Inhalte nicht recht passen will, daß viele Melodien in ihrer rhythmischen (und resp. versuchsweise tactischen) Eigenthümlichkeit der gleichberechtigten solideren modernen Kunstanschauung widerstreben. Insbesondere zerfallen viele jener Gesänge, weniger dem Sinne als der Form (der Analogie der der Ton- und Wortsprache eigenthümlichen technischen Elemente) nach, mit den ihnen unterlegten Texten, zumal wenn diese nicht Urtexte sind. Am häufigsten erscheinen Widersprüche und Härten in der Declamation, bei der die prosodischen und zum Theil auch auf die Betonung influirenden logischen Verhältnisse des Textes der rhythmisch-melodischen Tonfügung des Liedes feindlich gegenüber stehen.

Gegen die Harmonisation der alten Choräle ist meines Erachtens wenig oder nichts einzuwenden. Es ist ziemlich allgemein anerkannt, daß die harmonische Entwickelung im 16ten Jahrh. der rhythmischen weit voraus war, und in Bezug auf Kirchenmusik auch jetzt noch vor der ausschließlich modernen bevorzugt zu werden verdient. Wenn der Verf. auf S. 28 bemerkt, daß viele Melodien den ihnen eigenen Ton des Volksmäßigen und die rechte Frische und Lebendigkeit durch die ihnen angehängte Harmonisation der drei Begleitstimmen eingebüßt haben, so glaube ich, daß dieser Uebelstand weit weniger der harmonischen Beigabe an und für sich, als den mancherlei der letzteren von Haus aus feindlichen Elementen in dem rhythmisch eigenthümlichen Charakter der alten Melodien beizumessen ist. Außer dem vorhin bezeichneten Mißverhältniß in der Declamation macht sich bei manchen Melodien demnach noch eins: das zwischen Melodie (insbesondere dem einen Factor derselben: dem Rhythmus) und Harmonie geltend. — Das, was uns über das alles die „innersten Tiefen des herrlichen Gemeindegesanges unserer Kirche" erschließen soll: „das Verständniß des wahren Wesens des Christenthums, welches besteht in der Aneignung des Wortes der Erlösung und in der Gemeinschaft, die Einheit mit Christo durch die Gemeinde" — ist wohl sehr zu beherzigen; nichtsdestoweniger wird man darin mit dem Verf. übereinstimmen, daß auf die Seite der formalen Entwickelung weniger Gewicht zu legen sei, da durch sie das Verständniß selbst nicht komme. Ich behaupte, daß auch dem tiefsten und weihevollsten christlichen Gemüthe ohne die nach allen Seiten in Einklang gebrachten technischen und formalen Erfordernisse jenes Verständniß nicht erschlossen wird.

Eines etwaigen Mißverständnisses wegen erkläre ich schließlich noch, daß mit dem vorherrschend negativen Inhalte dieses Aufsatzes keineswegs eine indirecte Vertheidigung des modernen Chorals intentirt ist. Mit Ausnahme jenes ihm allen Rhythmus absprechenden Vorwurfes und den daraus entspringenden Consequenzen lasse ich andere ihm zur Last gelegte Uebelstände wohl unangefochten. Nur, meine ich, soll man ihn nicht gleich ohne alle Umstände zu beseitigen trachten und so gleichsam das Kind mit dem Bade ausschütten. Man nehme immerhin von dem alten Choral an, was sich zu seinem Vortheil mit ihm vereinigen läßt. Vor allen Dingen widme man ihm mehr Sorgfalt in der Ausführung durch Orgelspiel, Sängerchor und Gemeinde. Die Macht träger Gewohnheit und des Schlendrians hat nicht nur viele Gemeinden und deren Geistliche für eine höhere musikalische Erweckung abgestumpft, sondern auch viele frische Kräfte unter den Cantoren und Organisten eingerostet. Kein Wunder, daß wir denn meist jenes eintönige, schleppende und schläfrige Singen vernehmen, das insbesondere durch die unvollkommene Einübung und Unterweisung in Schulen, durch eine oberflächliche, oft dem Zufall überlassene Auswahl der Melodien, durch eine zu große Anzahl von theilweise sehr langen Liedern, durch den leidigen Zwischenspielunfug ꝛc. verschuldet und durch den geringeren Grad rhythmisch quantitirender Bewegung dann allerdings noch auffallender wird. Was das Zwischenspielunwesen betrifft, so hat sich in der neueren Zeit manche tüchtige Stimme zu dessen Abhülfe wirksam vernehmen lassen. Neuerdings hat auch A. G. Ritter mit seinen „Zweiunddreißig der gebräuchlichsten Choräle mit Vor- und Zwischenspielen tactgemäß verbunden ꝛc." (Magdeburg, bei Heinrichshofen) einen

---

*) Das Original lautet:



Versuch geliefert, Choral, Vor- und Zwischenspiel durch streng tactische Ein- und Zusammenfügung zu einer höheren rhythmischen Einheit abzurunden. Wenn man nun auch nicht behaupten kann, daß ihm die Ausführung dieses Grundgedankens durchgängig gelungen, so ist das Geleistete doch beachtenswerth und wohl geeignet, hierzu Befähigte zu wo möglich noch ergiebigerem Ausbau der angeregten Idee anzuspornen.

Möchten diese Wirren auch auf dem Gebiete des kirchlichen Volksgesanges durch unbefangenes, ruhiges, möglichst vielseitiges und gründliches Prüfen, Urtheilen und Versuchen auf Seiten beider Parteien, oder, was eben so wünschenswerth, durch den rechten Reformator, der nun bald erstehe, zu einem möglichst befriedigenden, das Wahre und Rechte siegreich und unumstößlich feststellenden Ende geführt werden!

Gera. Gustav Siebeck.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Der vierzehnjährige Bruder des Violinisten **W. Hilf** gab in Cassel ein Concert mit großem Beifall.

Der junge Violinvirtuos **Wienovsky** gab in Weimar unter vielem Beifall ein Concert.

In **St. Petersburg** wurden neuerdings vier musikalische Matinées gegeben, worin Mad. König, eine reizende Holländerin, die Gesangspartien übernommen hatte, und von den HH. Albrecht, Schuberth, Drobisch und Rubinstein einige Quartette von Beethoven, Mendelssohn u. A. aufgeführt wurden.

In Weimar gastirte Hr. **Tichatscheck** aus Dresden zwei Mal im Tannhäuser von Richard Wagner mit großem Beifall; er wurde an jedem Abend drei und vier Mal hervorgerufen.

Neue Opern. Markull in Danzig hat eine vieractige Oper beendet: „der König von Zion", welche die Geschichte des Johann von Leyden behandelt.

In Landsberg a. W. wurde eine neue Oper „Lodoiska" von dem dasigen Musikdir. **F. A. Succo** aufgeführt.

Vermischtes.

Am 16ten Februar wurde die Oper „Maritana" von **Vincent Wallace** zum ersten Mal in Hamburg aufgeführt.

Labitzky's Plan, mit einem Orchester nach London zu gehen, hat sich zerschlagen in Folge einiger Punkte des Contractes, über welche man sich nicht einigen konnte.

Die **Euterpe** in Berlin unter Leitung des Hrn. **Wieprecht** giebt einen Cyklus von Abonnementconcerten, deren erstes am 1sten März stattfand. Es wurde mit einer Ouvertüre von Fl. Geyer eröffnet.

Eine neue Operette von **Adrian Boieldieu** jun.: „La fête du village voisin" ist mit vielem Beifall in der komischen Oper zu Paris aufgeführt worden.

In **Bremen** ist Mendelssohn-Bartholdy's „Sommernachtstraum" vier Mal gegeben worden.

Conradin Kreutzer componirt ein von Franz Wallner bearbeitetes Volksmährchen: „Zweimal um Mitternacht oder ein Mutterherz".

In Dresden soll die neue Oper des **Herzogs von Coburg** „die Vergeltung" zur Aufführung kommen.

In einem Concert des Hrn. Otten in Hamburg am 21sten Februar kam **Mendelssohn's** Musik zur „Athalia" zur Aufführung.

In **Berlin** beginnen nach der Aufführung der Nicolai'schen Oper „die lustigen Weiber von Windsor" die Proben zum „Thal von Andorre" von Halévy. Der Componist wird selbst nach Berlin kommen.

In **Würzburg** spielen jetzt die Bühnenmitglieder auf Theilung.

In **Karlsruhe** ist man beschäftigt, den neuen Theaterbau, wozu der Oberbaudirector Hübsch den Plan entworfen hat, in Thätigkeit zu setzen.

Der verstorbene **A. Fesca** hat eine angefangene Oper hinterlassen, unter dem Titel „Ulrich von Hutten", welche der Kapellmstr. Müller in Braunschweig fertig componirt, und nächsten Winter auf der dortigen Bühne aufführen will.

Concertmstr. **Ries** in Berlin hat am 1sten März eine Schule für Orchesterspiel errichtet.

Ende dieses Monats wird in **Weimar** eine Versammlung der deutschen Stadtmusikdirectoren gehalten werden.

In Nr. 10 erwähnten wir eine neue Oper von **Flotow**: „das Wunderwasser". Sie ist nicht von ihm, sondern von einem Franzosen Grisar, und wurde nur ihm übersendet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 25.** Den 26. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Männerstimmen.

Carl Geißler, Op. 80. Vollständiges Choralbuch in 180 Melodien für den vierstimmigen Männergesang bearbeitet, alphabetisch geordnet, mit Text unterlegt und gegenseitiger Hinweisung auf metrisch gleiche Melodien. — Meissen, Fr. W. Goedsche.

Der Gedanke des Hrn. Geißler, Choräle für den vierstimmigen Männergesang zu bearbeiten, ist in sofern schon kein glücklicher, als er nicht neu ist, und wir in den Werken von Gäbler, Lägel, Naue u. A. ganz vorzügliche Arbeiten der Art besitzen, und somit ist das Unternehmen, zumal da sich das Choralbuch weder durch Vollständigkeit (obschon der Titel „vollständiges Choralbuch" lautet) noch durch inneren Gehalt vor den schon vorhandenen auszeichnet, ein fast überflüssiges zu nennen. Genannte Choralbücher, wenigstens die 251 Bearbeitungen von Naue, sind übrigens Hrn. Geißler durchaus nicht unbekannt, denn er hat sie bei seiner Arbeit (wenn man es überhaupt eine Arbeit nennen darf) bedeutend benutzt. Den geehrten Lesern dieser Zeitschrift stelle ich zur Prüfung zwei Bearbeitungen des Chorals „Christ lag in Todesbanden" von Naue und Geißler einander gegenüber:





Ist es möglich, daß zwei verschiedene Bearbeitungen so sehr mit einander übereinstimmen können? — — Sollte Hr. Geißler diese Uebereinstimmung für eine zufällige erklären, dann wende ich mich an ihn mit der Frage, ob es auch Zufall sei, daß von den ersten siebzig Chorälen seines Choralbuchs wenigstens fünfundzwanzig denen von Naue so ähneln, wie der oben angegebene.

Hr. Geißler hat demnach eine sehr bedeutende Anzahl Bearbeitungen von Naue als seine Arbeit veröffentlicht. Daß er manche dieser Choräle in andere Tonarten transponirt, daß er bisweilen Harmonien, ja auch einzelne Harmonietöne verändert hat, ist sehr natürlich; darin besteht eben seine Arbeit, obwohl er durch diese letzteren Aenderungen eine Unmasse von Satzfehlern in sein Choralbuch gebracht hat. Ein Beispiel von solchen Aenderungen findet sich im 24sten Choral „Christ, unser Herr, zum Jordan kam".

In Naue's Choralbuch steht der Schluß der vierten Strophe so: — Der Schluß der sechsten:



Geißler hat diese beiden Stellen auf folgende Art verbessert:



Ob diejenigen Bearbeitungen, die sich in Naue's Werk nicht finden, Arbeiten des Hrn. Geißler sind, mag dahingestellt bleiben; Vorstehendes zeigt hinlänglich, wie seine Arbeit beschaffen ist. Daß eine solche Copie einer Beurtheilung gar nicht unterworfen werden kann, versteht sich von selbst. — Vor der Veröffentlichung dieses seines „vollständigen Choralbuches" hat Hr. Geißler das Manuscript Hrn. Kapellmstr. Reissiger übersendet, und ihn aufgefordert, diesem seinem Werke ein empfehlendes Vorwort vorauszuschicken, was auch dieser gethan hat. Referent ist fest überzeugt, daß Hr. Kapellmstr. Reissiger, hätte er einen tieferen Blick in das Choralbuch gethan, die Masse von Satzfehlern bemerkt, das „Allgemeine evangelische Choralbuch in 251 Melodien bestehend" von Naue, gekannt, daß Geißler'sche Werk „mit bestem Gewissen" nicht hätte empfehlen können. — Auf dieses Urtheil des Hrn. Reissiger thut sich nun natürlicherweise Hr. Geißler sehr viel zu gute. Er sagt im Anfang seiner Einführung: „Die eben so freundliche als mich ehrende Aussprache unseres Reissiger über den Werth meiner Arbeit soll mich durchaus nicht eitel machen, vielmehr antreiben, auch in Zukunft bei meinen etwaigen Bestrebungen für die Kunst und meinen Stand so gut und vollkommen als möglich zu arbeiten. Doch muß mir's auch diesmal nicht wenig Freude machen, mich bezüglich der Nützlichkeit des Unternehmens in dem unparteiischen Urtheile eines unserer ersten Sangmeister gleichfalls nicht getäuscht zu sehen, und ich könnte füglich weitere Aussprache u. s. w. dem betreffenden Publikum überlassen." Am Ende dieser Einführung heißt es: „Mit Dank gegen den Ewigen, der mich nach längerer Krankheit meinem lieben Berufe wiedergiebt, dem ich, so er mich's erleben läßt, mit Ende dies. Jahres schon ein Viertel Säculum angehöre, mit Dank gegen den Gütigen, der mir in der glücklichen Wiederkehr meiner Gesundheit in den vergangenen Wintermonden auch die Kraft zu diesem Werke gab, sende ich es zu Euch, Ihr theuern Sangesbrüder, und freue mich des kleinen Beitrags zu dem neu erwachten herrlichen Streben für Ausbildung und Einigung des deutschen Männergesangs. Gott mit Euch und Eurem Carl Geißler. Zschopau, An-

sang April 1847." — Die „theuern Sangesbrüder" möchten sich dieses Beitrags wohl schwerlich erfreuen.
G. Albrecht.

Aus Cassel.

Herr Redacteur,

Zwei recht interessante Erscheinungen veranlassen mich schon jetzt wieder, Ihnen Einiges aus unserer artistisch-musikalischen Wintersaison zu berichten, während ich Anfangs die Absicht hatte, solches erst nach deren Ablauf vorzunehmen. Was im niederen Leben der Drang der Neugierde und Verbreitungssucht genannt wird, das ist im höheren artistischen Walten und Schaffen ein geistiges Bedürfniß, ein Pflichtgefühl, welches jeden Kunstfreund unwiderstehlich auffordert, der großen schweigenden Menge einen Ausdruck, eine Sprache zu leihen, welche durch Guttenberg's ewig dankenswerthe Erfindung so leicht und so einfach alles Verwandte, alles Entfernte zusammenführt, die Erinnerung des Bekannten belebt, die Vorstellung des Unbekannten gewährt, die eigenen Gedanken und Gefühle bald abspiegelt, bald berichtigt und zur Ueberzeugung erhebt, bald aber auch zum directen Gegensatze und zur Verabscheuung hindrängt. Jenes Pflichtgefühl wird besonders rege, wenn wir etwas Ausgezeichnetes gesehen, gehört oder sonst wahrgenommen haben, welches von der unbestimmten Menge verkannt oder doch unrichtig verstanden und von gehässigen Parteigängern in selbstischer Verblendung ungerecht getadelt und angegriffen wird. Die beiden hierher gehörigen Anregungen sind zwei Concerte des Pianisten Hrn. Mortier de Fontaine, und das Engagement der jugendlichen Künstlerin Frl. Louise Liebhart aus Wien für das Fach der Coloratur am hiesigen Theater. Wenn eine jugendlich frische Sopranstimme von dem reinsten Metallklang, von melodischer Höhe, von Weichheit, Biegsamkeit und Geläufigkeit Bedingungen einer Coloratursängerin sind, wenn ferner eine gut geregelte Schule, eine richtige Bildung und Verwendung des Tones jene Naturgaben in das Bereich der Kunst erheben, wenn endlich eine gefühlvolle, geistreiche Auffassung der Gesangstücke in Verbindung mit einem gewandten und lebendigen Spiel und einem zierlich graciösen Aeußeren unschätzbare Eigenschaften für alles Schöne und insbesondere für die Bühne sind, so ist Frl. Liebhart eine Erscheinung, wie sie jeden wahren unparteiischen Kunstverehrer entzücken muß. Mehr brauche ich Ihnen auch nicht zu sagen, um einen richtigen Begriff von dieser jungen Künstlerin festzustellen. Sie ist von Geburt eine Ungarin und war bisher ein Zögling des K. K. Hofoperntheaters am Kärnthnerthor, und zugleich eine Schülerin des bekannten Gesangmeisters Gentiluomo zu Wien. Frl. Liebhart tritt jetzt wie ein so eben entpuppter Schmetterling zum ersten Male in die weite fremde Welt, und es war ein glücklicher Sonnenstrahl, welcher diese Psyche des Lenzes in unser nordisches Cassel führte. Möchten wir doch durch richtige Anerkennung dieses Geschick verdienen und uns nicht sobald wieder verscherzen. Frl. Liebhart zeigte sich zuerst in den beiden Anstandsrollen, der Margarethe in den Hugenotten, und der Königin in der Zauberflöte, sodann aber mit tausendfachen Reizen in der Titelrolle der Oper „Martha", welche sie zwei Mal hintereinander sang. Schon nach ihrem zweiten Auftreten wurde sie engagirt, und im ersten Concert des Hrn. Mortier erwarb sie sich durch den unnachahmlichen Vortrag eines Liedes von Fesca und eines österreichischen Volksliedes unter Pianobegleitung des Concertgebers die allgemeinste Gunst des Publikums, welche sich in einem nachhaltigen Beifallssturme unverkennbar aussprach und eine Wiederholung des Volksliedes nothwendig machte. So weit für jetzt über diese Künstlerin, für welche bereits mehrere Opern neu einstudirt werden, zunächst der schwarze Domino und die Krondiamanten. —

Wenn ich nun zu den Concerten des Hrn. Mortier de Fontaine übergehe, so bedarf ich einer Einleitung, worin ich an eine allgemeine Schwäche des großen Publikums erinnern muß. Bei verschiedenen Gelegenheiten habe ich ausgesprochen, daß die große Menge ein kleines Kind sei und daß ihr daher nur das grell in die Sinne Fallende, das Verblendende, das Ueberwältigende einen Eindruck von bleibender Bedeutung macht, während das nach Außen hin gewöhnlich so unscheinbare Geistig-Große, das wahrhaft Schöne der Kunst und des Lebens ohne Einfluß bleibt, bis die Stimme der höheren Kritik, oder eigentlich bis die Posaune des Ruhmes die tauben Ohren zur Besinnung weckt und das Edle zum Bewußtsein der Mehrzahl, wenn auch nicht der Menge, bringt. Hiermit hängt zusammen, was Dr. A. J. Becher einmal über Mortier's Leistungen ausgesprochen hat. Er theilt die Virtuosen sehr richtig in solche, welche sich zu einer selbstständigen Höhe technischer Vollendung hinaufschwingen, unbekümmert gewöhnlich um die Lösung wahrer, höherer Kunst, und sodann in solche, welche als geweihte Priester der Kunst im gewissenhaften Dienste ihrer Gottheit nur das Wahre und Schöne, wo sie es finden, verehren und durch ein tief empfundenes, andächtiges Wiederbeleben, Erhalten und Darstellen alles Großartigen sich und Andere erheben. Zu diesen letzteren, seltneren Virtuosen gehört Mortier zu seinem ehrenvollen Ruhm, allein

zu seinem unmittelbaren Nachtheil, weil er Nichts besitzt, was die große Menge erwartet, am liebsten lobt und am freigebigsten bezahlt, keine Extravaganzen, keine widernatürlichen Contraste, keine Knalleffecte, nichts von allen den beliebten Modernitäten und Kunstgriffen unserer neueren Virtuosen! Hr. Mortier spielte so ruhig, so gemessen, so verständlich, so in sich gekehrt, sein Crescendo und Decrescendo hatte ein so natürliches, so unmerkliches Zu- und Abnehmen, die ganze Steigerung seiner Tongemälde eine so ungewohnte Mäßigung, seine Kraft zeigte so wenig Wildheit und bestand hauptsächlich nur in einer sich gleichbleibenden Ausdauer, daß ich wirklich nur mit gedämpfter Stimme mein Bravo ausrief, als die große Menge sich zweifelhaft aussprach. Noch nie ist mir das Ihnen noch neulich als unselbstständig charakterisirte Urtheil meiner Vaterstadt so bedauerlich, so verwerflich erschienen, als jetzt. Wie viele unserer hiesigen Künstler und Kunstnotabilitäten haben sich jetzt in dem Verkennen jenes Künstlers verrathen und ihre Parteilichkeit und Einseitigkeit eingestanden. Eben weil Hr. Mortier nichts Excentrisches zeigte, keine einstudirte Manier offenbarte, sondern den Geist eines jeden großen Componisten in seiner jedesmaligen Eigenthümlichkeit aufzufassen und wiederzugeben sich bemühte, so befand man sich in Verlegenheit, was man über ihn sagen sollte, und tadelte bald das zu langsame, bald das zu schnelle Tempo, bald die Ruhe, bald die Lebendigkeit. Im ersten Concert trug Mortier das G-Moll Concert von Mendelssohn-Bartholdy, ein Allegro aus dem vierten Concert von Händel nach einer Bearbeitung, Spohr's erstes Trio concertant, und seine Phantasie „die Wolfsschlucht" vor. Das zweite Concert ohne Orchesterbegleitung brachte Beethoven's große Sonate Op. 106, Schumann's Andante mit Variationen für zwei Pianoforte, und Beethoven's Sonate in F-Moll, Op. 57. Hr. Musikdir. Arnold Wehner aus Göttingen, Ihnen schon mehrfach gerühmt, unterstützte Hrn. Mortier mit seinem eleganten Spiel in dem Schumann'schen Andante zu allgemeinem Beifall.

In beiden Concerten bediente sich der Concertgeber mehrerer Flügel aus der hier bestehenden Fabrik des Hrn. Carl Scheel, welche einer besonderen Beachtung vorzüglich werth sind. Dieselben bestehen in zierlicher Bureauform und haben ein so geschmackvolles Aeußere, daß sie sich schon als bel ornament für das Zimmer empfehlen, zugleich aber alle anderen wünschenswerthen Vorzüge des Inneren damit verbinden. Der Baß hat eine volltönende, nachhaltige Stärke, der Discant eine wohlklingende Reinheit, und das Ganze schöne Egalität und Temperirtheit.

— — r.

Leipziger Musikleben.

Concert des Hrn. Ernst. Abonnementquartett. Neunzehntes Abonnementconcert.

Am 11ten März veranstaltete Hr. H. W. Ernst im Gewandhaus eine Matinée. Er spielte nicht die Elegie, auch nicht den Carneval; er trug, was ich rühme, zum Theil neue Compositionen vor: ein Concert pathétique, Fis-Moll (Mscpt.), Phantasie über Motive aus Othello, endlich „Ungarische Weisen" variirt. Unterstützt wurde das Concert von Frl. Caroline Mayer. Durch eine Probe im Tonkünstler-Verein war sowohl ich, als andere Mitarbeiter dieser Blätter verhindert, das Concert zu besuchen. Hr. Ernst und auch Frl. Mayer erndteten rauschenden Beifall. Namentlich wurden die Leistungen der Letzteren als besonders glückliche gerühmt.

Schon in der dritten Quartettunterhaltung am 7ten März hatte Hr. Ernst mitgewirkt. Wir hörten: Quartetts von Haydn, B-Dur, von Mozart D-Dur, endlich von Beethoven, F-Dur, Op. 59, das erste ausgeführt von den HH. David, Joachim, Herrmann und Wittmann, das zweite von den HH. Joachim, Klengel und den Genannten, das dritte von den HH. Ernst, David, Joachim und Rietz.

Das neunzehnte Abonnementconcert am 15ten März wurde eröffnet mit der Ouvertüre zu den Abenceragen von Cherubini. Frl. Würst sang „Parto, ma tu, ben mio", aus Titus, und „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung. Sie bestrebte sich, möglichst Gutes zu leisten und die früher gerügten Mängel zu beseitigen. Ich ermuntere sie, auf diesem Wege fortzuschreiten. Hr. Eduard Franck aus Berlin spielte ein Pianoforteconcert eigener Composition, und fand nach dem ersten Satze gar keinen, am Schlusse nur äußerst geringen Beifall. Es war dies eine Ungerechtigkeit von Seiten des Publikums, da sowohl Composition als Spiel größere Anerkennung verdienten. Nicht zu irren glaube ich indeß, wenn ich in der Art des Auftretens des Hrn. F. eine zu dem von ihm erlangten Resultat wesentlich mitwirkende Ursache finde, ich meine seine affectirte Leichtigkeit, diese unliebenswürdige Liebenswürdigkeit, diese nicht geniale Genialität. Auf mich wirkten die genannten Eigenschaften unangenehm, und ich glaube, daß

es Anderen auch so ergangen. Wenn ein Künstler auftritt, so setzen wir nothwendig voraus, daß es ihn interessirt, vor diesem Publikum zu spielen, sonst entsteht mit Recht die Frage, warum er es nicht lieber bleiben läßt. Daraus folgt, daß er stets mit Achtung dem Publikum gegenübertreten soll; er soll nicht der Bediente desselben sein, er soll es aber eben so wenig als eine Gnade betrachten, wenn er spielt. Von der Composition des Hrn. F. interessirte mich insbesondere der erste und zweite Satz, und hier wieder die ersten Hälften beider Sätze. Der Schluß des Adagio wurde etwas verunstaltet durch die zu lang ausgedehnten Triller; in der zweiten Hälfte des ersten Satzes störten etwas fremdartige Elemente, welche mit dem Vorausgegangenen in geringer Verbindung standen. Der letzte Satz erschien mir minder bedeutend, zerstückelter und gewann keineswegs durch die Thalberg'sche Etüde als Cadenz. Im Allgemeinen aber zeigte das Concert Lebendigkeit und Geist, und, bei Anklängen an Mendelssohn, doch ein mehr als gewöhnliches Compositionstalent. Minder befriedigte mich das Spiel des Hrn. F. Der Anschlag war trocken und ohne Tonabstufungen; große Ausdauer und Fertigkeit aber, Leichtigkeit, Eleganz müssen ihm zugestanden werden. — Zum Schluß des ersten Theils spielte Hr. Ernst den ersten Satz des oben erwähnten Concerts. Der Virtuos, dem eine eminente Technik ohne Weiteres zugestanden wird, befriedigte mich indeß nicht. Möglich, daß die Hitze im Saal zu dem Mißlingen und unschönen Klängen in den höheren Lagen des Instruments beitrug; es war mir indeß nicht möglich, durch das Gebotene zu einer günstigeren Ansicht zu gelangen. Dagegen erschien mir die Composition großentheils lobenswerth. Von dem rauschenden Beifall, welcher gespendet wurde, hätte ich, gerecht abwägend, Hrn. Franck einen Antheil gegönnt. — Im zweiten Theil kam eine neue Symphonie von Ferd. Hiller in E, Manuscript, mit dem Motto von Em. Geibel: „Es muß doch Frühling werden", zur Aufführung. Das vorausgegangene siebenviertelstündige Concert hatte mich so ermüdet, daß ich dem Werke nicht die erforderliche, von mir gewünschte Aufmerksamkeit widmen und immer folgen konnte. Nach dem allgemeinen Eindruck zu urtheilen, betrachte ich dasselbe als eine sehr hervorstechende Leistung, welche die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde in Anspruch nimmt. Der Componist hat, so scheint mir, jetzt auch in der Instrumentalmusik seinen früheren trefflichen Leistungen im Fache der Gesangsmusik Ebenbürtiges geschaffen. Das Urtheil der Musiker war einstimmig ein günstiges.

Fr. Br.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

F. Skraup, Op. 30. Trio. Peters. 1⅓ Thlr.

Wird besprochen.

Für Streichinstrumente.

G. Onslow, Op. 72. Vingt-huitième Quintetto p. deux V., A. et deux Vcelles. **Kistner. 2 Thlr. 20 Ngr.**

Lieder mit Pianoforte.

J. Offenbach, Zwei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Nr. 1. Das deutsche Vaterland. Nr. 2. Der deutsche Knabe. Schloss. Jedes 10 Ngr.

Beide Lieder stehen auf einem schülerhaften Standpunkte und zeigen von einer sehr geringen Erfahrung des Verfassers in diesem Fache. Nr. 1 erinnert an die süßlichen Guitarrenlieder der Bohnhardt'schen Epoche, Nr. 2 hat wenigstens rhythmischen Schwung. Die Begleitungsstimme ist überall wirkungslos.

G. Preyer, Op. 52. Liebesglück, ged. von E. Geibel. Diabelli. 30 Kr.

Das Product eines gewandten und fähigen Musikers, der mit Sicherheit seine Effecte voraus berechnet und in dem Gelingen derselben nur etwas Nothwendiges sieht. Singstimme und Begleitung sind leicht zu handhaben.

C. Keller, Op. 61. Auswanderer, 4 Lieder mit Pianoforte. Nr. 1. Auswanderers Klage, für Sopran oder

Tenor, 5 Ngr. Nr. 2. Erinnerung, für Alt, 5 Ngr. Nr. 3. Der auswandernde Schneider, für Bariton oder Baß, 10 Ngr. Nr. 4. Die Colonisten, ein- oder zweistimmig zu singen, für Tenor, 5 Ngr. Peters. Zusammen 18 Ngr.

Leicht und seicht, unbedeutende Nachahmungen von Unbedeutendem. Der Verfasser hat Anlage, Favoritcomponist in dem Sinne von Gumbert, Krebs u. s. f. zu werden.

F. Schubert's Nachgelassene Werke für eine Singstimme mit Pianoforte.
Lieferung 41. Lied eines Kriegers. Das große Halleluja von Klopstock. (Für 3 Frauenstimmen.)
Lieferung 42. Fragment aus dem Gedichte: Die Götter Griechenlands, von Schiller. Das Finden. Cora an die Sonne. Grablied. Adelaide.

Beide Hefte bieten nichts Bedeutendes; sie gehören zu jenen Sachen, die jedenfalls der Componist, als zu unbedeutend für die Oeffentlichkeit, bei Seite gelegt hat.

M. H. Hauser, Op. 8. Lieder und Gesänge für eine Singstimme. 4 Hefte, à 10 Ngr. Hofmeister.

J. Rietz, Op. 27. Sieben Lieder. Breitk. u. Härtel. 25 Ngr.

F. X. Chwatal, Op. 85. Kinderlieder. Heinrichshofen. 2tes Heft, 10 Sgr.

Werden besprochen.

Für Männerchor.

F. Neukäufler, Drei deutsche Gläser (ged. von Tenner). Schott. 27 Kr.

Ist brauchbar und empfehlenswerth. Der Componist verspricht Gutes in diesem Fache.

F. Kücken, Op. 48. Wachet auf! Ged. von Geibel, Chor für Männerstimmen. Kistner. 1 Thlr.

Wir haben diesen Chor mit freudiger Ueberraschung durchgesehen; er zählt gewiß zu den besten Arbeiten Kücken's. Dem Wortinhalte nach gehört er den Zeitliedern an, doch ist seine ganze Darstellung eine edlere und höhere, als die große Menge der musikalisch-politischen Stoßseufzer, welche einer der Kunst eben nicht günstigen Aufregung ihr Dasein verdankten. Bei aller Breite der Form und bei einer fast symphonistischen Anlage hat der Componist doch nicht die Grenzen des Gesanges überschritten, und die erzielten Wirkungen bleiben immer die natürlichen. Nur durch stark besetzten Chor kann dem Gesangstücke sein Recht angedeihen.

J. G. Stowiczek, Op. 21. Drei Trauergesänge für 4 Männerstimmen. Nagel.

Enthält eine Arie und zwei Choräle, die, ohne besondere Bedeutung, ihrem Zwecke zur Genüge entsprechen.

Duetten für weibliche Stimmen.

J. Concone, L'escarpette (die Schaukel), berceuse pour deux voix de femmes. Musique arrangée d'après un choeur de Nini. Schott. 36 Kr.

Eine Tändelei.

J. Becker, Op. 40. Drei zweistimmige Canzonetten. Nr. 1. In Italien. Nr. 2. Nachts im Kahne. Nr. 3. Des Finken Gruß. Peters. 20 Ngr.

Der Verfasser hat mit großem Fleiße die Selbstständigkeit der Stimmen zu wahren gesucht, und jede sangbar zu führen verstanden. Besonders empfehlenswerth finden wir die Nummern 2 und 3. Die erste Canzonette ist schwerfällig, zu weit ausgedehnt, und wandelt oftmals auf dem Pfade der Gewöhnlichkeit.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 77. Drei zweistimmige Lieder mit Pianoforte. Kistner. 22½ Ngr.

1. Dies ist der Tag des Herrn. 2. Das Aehrenfeld. 3. Lied aus Ruy Blas von Victor Hugo für Chor von sechs bis acht Sopranstimmen und Orchesterquartettbegleitung. — Diese Duetten gehören unter die nachgelassenen Werke des Meisters; sie reihen sich in Form und Haltung an die früher in derselben Handlung erschienenen Duetten an, und sind gleich jenen vortrefflich und geistreich.

Kirchenmusik.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 73. Lauda Sion, für Chor und Orchester. Nr. 1 der nachgelassenen Werke. Schott. Partitur, 6 Fl.

Wird besprochen.

Für die Orgel.

A. Hesse, 83stes Werk, Phantasie-Sonate und 2 Vorspiele für die Orgel. Hofmeister. 25 Ngr.

Wird besprochen.

Bücher.

C. Gollmick, Carl Guhr. Nekrolog. 8. 32 S. Frankfurt a. M., 1848. In Commission bei Fr. Benj. Auffarth.

Ein thatenreiches, bewegtes Leben endete mit Carl Guhr, wohl werth, auch von denen gekannt zu sein, die demselben persönlich nicht nahe standen. Der Verf. zeichnet es mit Treue und Zuverlässigkeit, sich grundsätzlich von aller Parteilichkeit fern haltend. Wie kaum ein Anderer hatte er, der bereits 1817 in's Frankfurter Orchester eintrat, viele Jahre hindurch Gelegenheit, Guhr's Wirken aus eigener Anschauung würdigen zu lernen. Wir empfehlen das Schriftchen und bemerken, daß der Gesammtertrag der ganzen Auflage für ein

Zeichen der Erinnerung an den Dahingeschiedenen bestimmt ist, über dessen Ausführung ein zu diesem Zwecke gebildetes Comite sich seiner Zeit aussprechen und Rechnung ablegen wird.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 26. Den 29. März 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein Wort über Conservatorien der Musik.

Die Verschiedenheit der Ansichten, welche sich in dem Urtheil über Conservatorien der Musik noch jetzt bemerkbar macht, giebt einen Beweis, daß die eigentliche Bedeutung und Bestimmung derselben noch keinesweges allgemein erkannt ist. Man ist der Meinung, daß der Tondichter von hervorstechendem Talent überhaupt nicht in einem Conservatorium gebildet werden könne, da der Einfluß einer solchen Anstalt, die nothwendige Rücksicht auf sehr verschiedenartige Befähigung 2c. eher für eine eigenthümliche Entwickelung hemmend und niederdrückend, nicht diese fördernd sei. Man appellirt an die bisherige Praxis. Die größten Meister haben ihre Werke geschaffen, ohne den Lehrcursus eines Conservatoriums durchlaufen zu haben. Wozu demnach, fragt man, der jetzt vielfach ertönende Ruf nach Errichtung von musikalischen Bildungsanstalten? Bestätigt außerdem die Erfahrung der neuesten Zeit, daß bis jetzt noch kein Compositionstalent von hervorstechender Bedeutung aus denselben hervorgegangen ist: so glaubt man völlig im Recht zu sein, ohne auch nur an den nahe liegenden Einwand zu denken, daß die Conservatorien unmöglich große Talente bilden können, wenn diese überhaupt nicht vorhanden, oder wenigstens sich ihnen nicht anvertraut haben. Jedenfalls würde der versuchte Beweis nur dann Geltung beanspruchen können, wenn man nachzuweisen vermöchte, daß bedeutende Fähigkeiten thatsächlich nicht nur nicht ausgebildet, im Gegentheil unterdrückt worden sind. Ein solcher Beweis aber möchte schwer zu führen sein.

Man verkennt die Stellung und Bedeutung der Conservatorien, wenn man von ihnen verlangt, daß sie vorzugsweise ein Einigungspunkt für Compositionstalente sein sollen, wenn man ihre Thätigkeit nach solchem Maaßstabe mißt. Die höhere Compositionsthätigkeit, das Erfinden und Schaffen neuer Wege liegt zunächst außer dem Bereich derselben. Damit behaupte ich nicht, daß das Genie von diesen Anstalten gänzlich ausgeschlossen sei und in ihnen keine Nahrung finden könne. Die Geschichte Italiens, der große Einfluß, welchen das neapolitanische Conservatorium unter Leo und Durante hatte, der Umstand, daß die größten Talente der Nation damals aus dieser Anstalt hervorgingen, zeigt uns, daß auch die schaffenden Künstler ihre Entwickelung dort finden konnten, zeigt uns das großartige Schauspiel, wie jene Anstalt nicht blos die ausgedehnteste Geltung in allen für Musik gebildeten Ländern errang, sondern auch die Richtung der Kunst auf Generationen hinaus bestimmte. Ich sage: Ich stelle einen solchen Einfluß auch auf höhere Talente nicht in Abrede, die nächste Wirksamkeit der Conservatorien aber, insbesondere in der Gegenwart, ist eine andere.

Wie Akademien, Universitäten die höchsten Bildungsanstalten des Staates für die Wissenschaft sind, so die Conservatorien für die Tonkunst. Dem Staat aber kommt es durchaus nicht darauf an, in jenen erstgenannten Anstalten Genies, große Entdecker im Reiche der Wissenschaft zu erziehen. Der Zweck, den

er mit jenen Anstalten verfolgt, ist zunächst und hauptsächlich, tüchtige Beamte, überhaupt tüchtige praktische Vertreter der Wissenschaft in allen Lebenskreisen zu gewinnen. Dieselbe Aufgabe müssen unsere Conservatorien verfolgen. Wenn ohne sie die Bildung der Musiker durchaus nur dem Zufall überlassen bleibt, wenn ein Jeder nur lernt, und oft mit großen Mühen, wozu in seiner Umgebung Gelegenheit sich darbietet, wenn wir darum die Bildung so vieler Tonkünstler, welche diese Gelegenheit nicht besaßen, eine fragmentarische nennen müssen, so ist es das Ziel der Unterrichtsanstalten für Musik, hier fördernd einzugreifen, und für eine alles Nothwendige umfassende Bildung des praktischen Musikers zu sorgen. Die Conservatorien sollen Musikdirectoren, Concertmeister, Organisten, Musiklehrer, Orchestermusiker, Sänger und Sängerinnen, Pianofortespieler bilden. Sie sollen, was bis dahin dem Zufall und der Willkühr überlassen war, regeln, dem Staate und den Kunstanstalten tüchtige Beamte liefern, sie sollen in das praktische Leben der Kunst eingreifen, und so einen soliden Grund legen für die höheren Lebensäußerungen derselben. Sind dieselben zugleich von einer höheren Idee beseelt, fassen sie ihre Aufgabe in dem Sinne, nicht blos im Allgemeinen das Gute zu lehren, sondern das Gute für eine bestimmte Zeit, das was in der jedesmaligen Zeitepoche das Nothwendige ist, lehren sie die Aufgaben der Zeit erkennen, huldigen sie dem Fortschritt, so wird ihr günstiger Einfluß ein um so größerer sein. So wenig man aber gegen die Universitäten den Vorwurf laut werden läßt, daß die größten Genies ihre Bildung nicht diesen verdankten, so wenig man Gewicht darauf legt, daß z. B. Göthe auf der Universität nicht viel gelernt hatte, und Alles, was er war, späteren Studien verdankte, so wenig darf ein solcher Tadel gegen die Conservatorien ausgesprochen werden. Durch das Gesagte erledigt sich auch, wenigstens bis auf einen gewissen Grad hin, die Befürchtung, daß durch Errichtung derartiger Institute eine Menge junger Leute veranlaßt werden würden, sich der Kunst zu widmen, die nachher ein Unterkommen nicht finden können. Die Conservatorien versammeln im Allgemeinen doch nur, was auch sonst, wohl oder übel, der Kunst sich zugewendet haben würde. Haben sie nun vorzugsweise das Praktische im Auge, so werden sie — ein sehr wichtiger Umstand — durch vielseitigere Bildung ihrer Schüler, dadurch, daß z. B. der Clavierspieler einen vollständigen Cursus der Composition durchmacht, zugleich zum Orgelspieler gebildet wird, diesen die Möglichkeit eröffnen, innerhalb ihrer Kunst mehrfache Erwerbszweige ergreifen zu können, sie werden dadurch dem späteren Unterkommen eher förderlich als nachtheilig sein, sollte auch, was ich indeß noch bezweifle, wirklich eine größere Anzahl durch sie veranlaßt werden, Musik zu studiren.

Fr. Br.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Henri Litolff, Op. 47. Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. — **Braunschweig, G. M. Meyer** jun. **Pr. 4 Thlr.**

Georg Hellmesberger jun., **3tes Werk. Sonate für Pianoforte und Violine. — Wien, Mechetti. Pr. 2 Fl. C. M.**

Die beiden Werke, welche diesmal der Zufall zusammenführt, bilden Gegensätze; die durch sie sich kundgebenden Individualitäten sind gänzlich von einander verschieden. Während die eine sich leichten Sinnes in der Allgemeinheit verliert, dem Wechsel des Außenlebens unbefangen sich hingiebt, ja dies als das Element aufsucht, in welchem sie am liebsten schwelgt, so überläßt sich die andere dem Stillleben, zieht sich zurück in die Einsamkeit, vermeidet es gern, aus sich herauszugehen und ist geneigt, der eigenen Laune nachzuhängen. Beide Individualitäten erscheinen einseitig, die eine huldigt zu sehr der einen, die andere zu sehr der anderen — entgegengesetzten — Richtung. Der einen möchte man zurufen: Geh' in dich! der anderen: erschließe dich! Dem einen Werke fehlt der feste Kern, der gediegene, bestimmt auftretende Charakter, dem anderen der umfassende Inhalt, die lebensvolle äußere Darstellung, der Fluß, die Biegsamkeit; was dort zu viel, findet sich hier zu wenig, und umgekehrt.

Wiefern dies auf die vorliegenden Werke anzuwenden, können die Namen der Tonsetzer leicht vermuthen lassen. Von Litolff's Leistungen als schaffender Künstler ist oft genug die Rede gewesen. Sie haben bisweilen sehr glühende Lobredner gefunden, und dies mit Recht, sofern die Anerkennung dem Talente galt, das in ihnen waltet. Denn wahr ist, daß Litolff reichlich von der Natur mit schöpferischer Kraft beschenkt worden ist, daß diese, wo er sie in Bewegung setzte, nie eine Rückwirkung auf Andere verfehlte, sondern stets Etwas bot, das anregte, oder besser: anreizte. Gewiß ist, daß Litolff zu Bedeutendem berufen war, daß er Ausgezeichnetes hätte vollbringen können. Aber eben so gewiß ist, daß ihn mit aller Schwere der Vorwurf trifft: er hat seinen Beruf nie erkannt, oder — er ist ihm nicht gefolgt. Leichten Sinnes, um nicht zu sagen leichtsinnig, hat er

mit dem verliehenen Pfunde gewuchert und seine Kräfte verschleudert, als wären sie von keinem Werth gewesen. So entbehren seine Werke der Weihe des Genius, der sittlichen Größe. Was sie vom „Gesammtgehalte der Zeit" zum Ausdruck bringen, festigt nicht die Ueberzeugung, daß ihr Urheber sich über die Zeit zu erheben vermag, aufzuschwingen zu dem ewig Wahren, Bleibenden, — es zeigt ihn eher als Sclaven derselben, als den von ihrer Strömung Fortgerissenen und endlich in ihr Untergehenden. Das vorliegende Trio bestätigt dies. Die Töne desselben unterhalten ein leidenschaftliches Drängen, ein Stürmen und Wogen sie lassen nicht unberührt, wirken vielmehr herausfordernd auf den Hörer. Wo aber bergen sie die Merkmale eines starken Charakters, wo sind sie „von hohem Ernst geadelt", wo verkünden sie das Dasein einer Macht, die alle Widersprüche löset? So fragt man, und die Antwort bleibt aus. Sie bringen keinen erhebenden, befreienden Gesammteindruck hervor. Ich gebe zu, der Verf. folgte einem inneren Drange, indem er schuf; er entäußerte sich dessen, was ihm, so zu sagen, von selbst zufiel. Doch läuterte er dies nicht und reinigte es von dem Unächten, er rang nicht darnach, das Höchste zu erfassen, mit einem Wort: er machte sich's leicht. Beweise dafür sind die Anklänge, wie auch die Floskeln, welche er eingestreut hat. Hätte er seine Kräfte zusammenzufassen, seine Willenskraft besonders zu der Höhe zu steigern vermocht, ohne welche kein wahrer Künstler denkbar, dann wäre sein Werk ein Ganzes geworden, ein ächtes Kunstwerk. Wie es aber ist, trägt es den Widerspruch in sich, nicht so zu sein, wie es hätte sein können; es enthält die ernste Mahnung an seinen Schöpfer: du hattest die Befähigung, Gutes zu vollbringen, — du begnügtest dich mit dir allein, folgtest nicht deinem besseren Selbst, vollbrachtest es nicht. Ob es demnach den Ausspruch, Litolff sei einer der ersten Musiker der Jetztzeit, rechtfertigt, verneine ich, wie ich überhaupt die Hoffnung verneine, er werde Bedeutendes noch schaffen.

Der Gegensatz zu dem Trio ist die Sonate von Hellmesberger. Sie zeugt zwar von weniger schöpferischer Kraft als jenes, ist aber deshalb nicht gering zu schätzen. Im Gegentheil, sie erweckt Vertrauen zu der ferneren Wirksamkeit des Verfassers, da sie nicht nur dessen musikalische Bildung nach dem engeren Sinne des Wortes in vortheilhaftem Licht, sondern auch seine Persönlichkeit als eine künstlerische, gut gesittete erscheinen läßt. Was dem Werke zum Nachtheil gereicht, ist schon oben angedeutet. Sein Inhalt bewegt sich noch innerhalb der Schranken, welche der Lebenspuls der Neuzeit längst überflügelt hat, er ist ein alter, „überwundener", weil einseitig subjectiver. Wir verlangen im Allgemeinen mehr als das Werk gewährt, darum befriedigt es nicht. Doch hat es den Werth, ein treues Abbild der Individualität seines Schöpfers zu sein, und da sich diese als eine achtungswerthe offenbart, so hat auch das Werk selbst Anspruch auf Achtung. Möge nur der Vf. sein Inneres, das für edle Regungen empfänglich und in die Tiefe gehende Empfindungen zu hegen wohl im Stande ist, der Welt außer sich mehr erschließen, möge er sich der Macht des großen um die Herrschaft ringenden Princips der Gegenwart hingeben, so wird sein Schaffen gute Früchte tragen. Der Theilnahme dieser Blätter kann er versichert sein.

In Bezug auf die musikalische Gestaltung der Werke bleibt nichts Specielles zu erwähnen übrig. Das Trio besteht aus folgenden Sätzen: Allegro (D=Moll, ohne Wiederholung), Andante (F=Dur), Molto Allegro (Scherzo, D=Moll), Presto (Finale, D=Moll, mit Dur=Schluß). Die Sonate hat die Sätze: Allegro moderato (As=Dur, mit Wiederholung), Presto (Menuetto, Es=Dur, und Trio, As=Dur), Adagio (F=Moll), Moderato (Finale, As=Dur). Die Ausführung erfordert fertige Spieler. Das Trio liegt in Partitur vor, die Sonate nicht. Beide Werke erregen so viel Interesse, daß ich sie der Kenntnißnahme der Leser anheimstelle. Des über sie ausgesprochenen Tadels ungeachtet, sind sie keine alltäglichen Erscheinungen: das Trio deshalb nicht, weil es Geist, die Sonate deshalb nicht, weil sie Charakter hat.

A. Dörffel.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler=Verein. Musikalische Unterhaltung am 26sten Februar. In derselben kamen folgende Tonstücke zu Gehör: Concert für zwei Pfte. und Streichinstrumente von J. S. Bach, C=Moll (vor Kurzem bei Peters erschienen), gespielt von den HH. Leonhard, Dörffel (Pfte.), v. Wasilewsky, Meyer, Becker 2, Bergt, Rübner, Riccius 2, Reimers, Tautmann und Thümler (Orchester). Zwei Gesänge aus Rhadamist und Semele, Opern von Händel, gesungen von Frl. Ida Mohr. Präludium und Fuge, E=Moll, Variationen in E=Dur, Sarabande und Passacaille G=Moll, sämmtlich aus Händel's Clavier=Suiten, vorgetragen von Hrn. C. F. Becker. Zwei Lieder aus dem Liederspiel: Die schöne Müllerin, von L. Berger, gesungen von Frl. Kietz und Hrn. Anschütz. Sonate für Pfte. (C=Moll Op. 7) von L. Berger, gespielt

von Frau Elisabeth Brendel. Zwei Lieder von A. F. Riccius, Mscpt., gesungen von Frl. Kietz. Duo für zwei Pfte. von R. Schumann, gespielt von den HH. Enke und Kuhlau.

Von den genannten Werken unserer Altmeister weiß man nicht, welchem man den Preis zuerkennen soll, so unübertrefflich ist jedes in seiner Art, hier ist es die Größe Bach'scher Kunst, dort die Genialität Händel'scher Composition, die Bewunderung abnöthigt. Doch auch die neuere und neueste Zeit war vertreten, und die Sonate und Lieder von Berger und das Duo von Schumann beweisen, daß die ächte Kunst noch unter den Menschen weilt. Die genannten Compositionen dürften vortrefflich zu nennen sein, und ist wohl anzunehmen, daß Musikaufführungen, wie die in Rede stehende, von großem, nachhaltigem Einfluß auf das Gemüth des Künstlers und den Geschmack des Kunstfreundes sind. Die HH. Breitkopf und Härtel hatten für diesen Abend dem Vereine zwei Flügel aus ihrer Fabrik bereitwillig überlassen, und bewährten diese Instrumente ihre anerkannte Vortrefflichkeit in jeder Beziehung.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Am 18ten März veranstaltete der Gesangverein „Ossian" im Saale der Europäischen Börsenhalle vor eingeladenen Zuhörern eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher außer anderen sehr werthvollen Compositionen verschiedener Meister auch ein Werk (der 43ste Psalm) von Louis Papir, dem Musikdirector des Vereins, zur Aufführung kam. Die Composition des jungen Mannes bekundet Talent und ein achtbares Streben. Sie enthält, obwohl sie ein gereiftes Werk noch nicht zu nennen ist, doch manche schöne, kräftige und kernige Gedanken, die geschickt verarbeitet sind; doch hat das Bestreben, so viel wie möglich die einzelnen Stimmen imitiren zu lassen, den Componisten bisweilen zu unruhiger Stimmenführung genöthigt, was besonders der erste Satz zeigt. Am meisten melodisch und daher auch von sehr guter Wirkung ist der Quartettsatz Nr. 2. Der Componist bringt hier, da ihm Melodie die Hauptsache ist, Imitationen nur, wo passend, an, und somit schreiten die einzelnen Stimmen weit ruhiger als in den Chören fort. In dem ersten und besonders dem vierten Satze (der Schlußfuge) wirkt der allzu häufige Tempowechsel störend auf den Zuhörer; dergleichen Unterbrechungen, zumal in einer Fuge, lassen dieselbe nicht als ein Ganzes erscheinen. — Die Ausführung dieses Psalmes, so wie die des Frühlings aus den Jahreszeiten von Haydn von Seiten des Vereins war, einige Unsicherheiten abgerechnet, eine gelungene. Treffliches Zusammenwirken war in den Quartetten für gemischten Chor von Hauptmann und Mendelssohn bemerkbar; beide wurden unter der sicheren und festen Leitung des Hrn. Papir correct vorgetragen; bliebe etwas zu wünschen übrig, so wäre es etwas mehr Frische und Lebendigkeit, besonders im Sopran und Alt. Möge es sich Hr. Papir angelegen sein lassen, wie bisher, so auch ferner den Verein, der sehr gute Kräfte besitzt, durch gediegene, sangbare Compositionen immer mehr heranzubilden, gewiß wird sein Bemühen erfolgreich sein.

G. A.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Krebs in Hamburg veranstaltete am 2ten März ein großartiges Concert. Zur Aufführung kamen die heroische Symphonie und Haydn's Schöpfung.

Neue Opern. In Kopenhagen hat man eine dänische Oper von **Franz Gläser**: „die Heirath am Comersee", Text von Andersen, gegeben.

Vermischtes.

In Berlin wurden am 9ten dies. M. zum ersten Male „die lustigen Weiber von Windsor", Text von **Mosenthal**, Musik von **O. Nicolai**, mit vielem Beifall aufgeführt.

In **Frankfurt a. M.** wurden die Soiréen des **Museum** beschlossen; es sind zehn Concerte, die sich zahlreichen Besuchs zu erfreuen hatten, gegeben worden. Für nächsten Winter sollen die Abonnementspreise erhöht werden, damit man den Künstlern ein größeres Honorar zahlen kann.

Musikdir. **Nahles** in Cöln, unser Correspondent, gab den 21sten dies. in Hamburg ein historisches Concert, verbunden mit einem erläuternden geschichtlichen Vortrag.

Die Pariser Tonkünstler haben beschlossen, **Habeneck** ein seinen Verdiensten um Kunst und Künstler würdiges Denkmal zu setzen.

Der Kaiser von Rußland gestattet das Fortbestehen der „italienischen Oper" in **Petersburg** nur unter der Bedingung, daß die Kosten durch ein genügendes Abonnement gedeckt sind. Die Concertsaison daselbst scheint dürftig auszufallen. Von fremden Virtuosen haben nur Sophie Bohrer und der Hornvirtuos Lewy aus Wien die Erlaubniß erhalten, die Grenze zu passiren.

Jenny Lind heirathet einen Verwandten des Bischofs von Norwich, Harris, Neffe des Bankier Grote, der früher Geistlicher, später Soldat in Indien, jetzt wieder zu seinem früheren Stande zurückkehrt.

Die Oper „Aschenbrödel" von Isouard wurde nach einer langen Reihe von Jahren am 19ten dies. zum ersten Male wieder in **Leipzig** gegeben. Das Publikum hatte sich sehr zahlreich eingefunden, was in letzter Zeit nicht eben häufig der Fall war. Nur das Gastspiel des Hrn. und Mad. **Brüe**, Solotänzer aus Berlin, und deren vorzügliche Leistungen waren jetzt Ursache eines häufigeren Besuchs.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 27.** Den 2. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

J. Schladebach, Op. 18. Drei Lieder für eine Bariton- oder Alt-Stimme mit Begleit. des Pfte. — Braunschweig, Meyer jun. Pr. 16 gGr.

— — —, Op. 19, in zwei Heften. Nachtigall und Rose. Liebe läßt sich nicht hehlen. Auf dem See. Drei Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. — Ebendas. Heft I u. II. à 12 gGr.

In diesen Gesängen spricht sich vor allen Dingen Mangel an Musik aus; sie sind nicht aus frei schaffendem Drange hervorgegangen, sondern tragen das Gepräge der Arbeit, der feilenden und ausputzenden Sorgfalt an sich. Sodann zeigt sich zu wenig Selbstständigkeit; die Melodien erinnern an vieles schon Gehörte; häufig begegnet man Triviellem, was theils aus abgeleierten italienischen Opern, theils auch aus der neueren Tanzliteratur entnommen scheint. Der Componist hat nicht genug Selbstkritik geübt. Der Mangel an eigentlich melodischem, sinnlichem Reiz der Melodien wirkt daher eher verstimmend, was noch dadurch erhöht wird, daß die Gesänge meist sehr ausgedehnt sind und den Liedercharakter abstreifen. Häufig sind die lästigen Textwiederholungen, wodurch die Langeweile bei übrigens bedeutungslosen Stellen sich noch steigert. Der Componist hat viel Neigung zum Affectirten, wodurch der üble Umstand herbeigeführt wird, daß er dem Einfachen das Manierirte, das zierlich Gedrechselte vorzieht. Man betrachte z. B. folgende Stelle in Nr. 3, Op. 18, Schluß:



Das ist krankhaft; so spricht das gesunde Gemüth, was die Trauer des Andern in Freude verkehren will, sicherlich nicht. Dahin gehört auch der Schluß von Nr. 1 in Op. 19, den das Wort „inniglich" mit seiner Cadenz zu einer hohlen Phrase macht. Tritt in Op. 19, Nr. 3, S. 1, Syst. 3 Gewöhnliches, vielfach Gehörtes uns entgegen in dieser Stelle:



und in ähnlichen, so wird man an dem guten Geschmackssinne des Componisten völlig irre, wenn man folgende Klänge in demselben Gesange S. 5, Syst. 4 vernimmt:



Fast scheint es, als ob diese Melodie einer berühmten Polkafabrik entlaufen sei. Erwähnt muß noch werden die Neigung des Componisten zu häufigem

Tempowechsel und überladenen italienischen Vortragszeichen. Es kann der Wechsel des Tempo wohl durch den Charakter des Gedichts erforderlich erscheinen, jedoch will es mich bedünken, als ob in den vorliegenden Gesängen nicht immer ein innerer Grund dazu vorhanden sei. Die Musik zu den Worten „Mit den Fischlein möcht' ich springen, mit den Vöglein möcht' ich singen" S. 7 ebendas. Syst. 1 entbehrt wiederum charakteristischer Auffassung in Rhythmus und Melodie; im Polonaisentempo dürfte schwerlich Einer seine überschwengliche Freude ausdrücken, oder ist es dem Componisten unbekannt, wie dithyrambisch-aufjauchzend die Vöglein ihre Wonnen singen, und daß die Fischlein nicht im Dreivierteltact springen?

Wilh. Wöhler, Op. 3. Der Sänger, Ballade für eine tiefe Singstimme mit Begl. des Pfte. — Rostock, Carl Hagemann u. Copp. Pr. ¼ Thlr.

Der Gehalt dieser Ballade ist äußerst gering, sie ist wohl blos als dilettantischer Versuch zu betrachten. Es zieht sich durch das Ganze eine langweilige Monotonie, das eigentliche musikalische Element mangelt, man hört immer dasselbe, und zwar auf eine solche Weise, daß man's ihr gleich abmerkt, das Ganze sei mit einer gewissen Anstrengung zusammengefügt; denn es besteht aus aneinander angereihten Sätzen, denen die innere Verbindung mangelt. Durch die vielerlei beigefügten Vortragszeichen wird man nichts gewinnen, denn kommt etwa dadurch, daß man etwas stark, schwach, leise, wehmüthig ꝛc. singt, Gehalt in bedeutungs- und inhaltslose Stellen? Viele mögen's glauben, denn täglich stößt man auf Compositionen, die davon strotzen. Streng genommen liegt eine lächerliche Selbstgefälligkeit dahinter, jedes Wort und jeden Tact mit solcherlei Zeichenbombast zu überladen. Schreib's nur hin, wie dir's das Genie eingiebt, und hat's das Genie nicht in die Sache selbst gelegt, wozu dann deine schulmeisterliche Eselsbrücke? Nur ein Beispiel. Der Componist schreibt Nr. 1, Syst. 2:



soll also lieblich gesungen werden. Da diese beiden Tacte eine musikalische Trivialität sind, so war freilich eine derartige Anmerkung nothwendig, denn brüllt Jemand diese Stelle, so wird die Trivialität noch krasser.

Johanna Kinkel, Op. 19. Sechs Lieder für Alt oder Bariton mit Clavierbegleitung. — Cöln, Schloß. Pr. 20 Ngr.

Eine unbedeutende Gabe, durch die uns nichts geboten wird, was irgend wie auf musikalischen Inhalt Anspruch hätte. In Nr. 1. „Die Mandoline" begegnet uns gleich in den ersten Tacten: „Ach wenn du wärst mein eigen" seligen Andenkens. In Nr. 2. will's nicht zum rechten Fluß kommen, mühselig schleppt sich der Gesang fort ohne allen melodischen Wohlklang. In Nr. 3. treffen wir wieder einen alten Bekannten an, seine Physiognomie ist aber etwas grämlicher geworden, wenn er gleich das Schild „Grazioso" heraushängt. Die Beduinen-Romanze Nr. 4. läßt freilich nichts von Beduinen-Wildheit erklingen. Der Schluß „Lilala, halala" erinnert an die verkappten Geister im zweiten Finale des Hieronymus Knicker v. Dittersdorf, deren „lilalila" an jener Stelle recht ergötzlich erklingt; die Beduinen dürften's etwas anders ausdrücken. In Nr. 5. „Schöne Wiege meiner Lieder" von Heine, hören wir eine recht freundliche Melodie, vom Abschiedsschmerz eines Heine aber will nichts verlauten. Nr. 6. zeugt von jener Naivität, ein gutes Stück Poesie mit einigen musikalischen Spinnwebfetzen zu umkleiden.

Theodor Schneider, Op. 3. Fünf Gesänge mit Begl. des Pfte. — Dessau, Schlotter. Pr. 15 Sgr.

Ein Kücken redivivus! Guter Wille, aber schwache Kräfte. Der Componist scheint den Salonstandpunkt für ausreichend zu halten, um in der Liederliteratur mitzuzählen. Nr. 2. „Die junge Nonne" von J. Mosen; ob wohl eine junge Nonne keinen tieferen Schmerz ausdrückt als der Componist es gethan? Wie viele und schöne musikalische Momente enthält das Gedicht, und von alle dem in diesem Liede keine Spur! In Nr. 4. „Des Knaben Tod" von Mosen (aus dessen „Waldweib") zeigt sich gegen den Schluß eine Dämmerung zum Besseren. Die gelungene Auffassung dieses Gedichtes s. in Riccius Waldweib, Op. 9, Nr. 4. — Nr. 5. „Das Wandern ist des Müllers Lust" von W. Müller (s. „Schöne Müllerin" von Franz Schubert, Nr. 1) zeigt gleichfalls nichts, was sich nicht den Namen triviell erwürbe. Sämmtliche Lieder legen das Zeugniß ab, daß der Componist, der vielleicht nicht ohne Talent ist, es allzu oberflächlich und leicht nimmt, was sich auch in der Begleitnng zeigt, die über den dilettantischen Standpunkt nicht hinausschreitet. Das Lied ist ein Prüfstein für die musikalische Befähigung eines Componi-

sten, gründlich ernste Studien werden hierzu, wie anderwärts, vorausgesetzt.

Mor. Heinr. Hauser, Op. 8. Lieder und Gesänge für eine Singst. mit Begleit. des Pfte. — Leipzig, Hofmeister. In 4 Heften, jedes 10 Ngr.

In diesen Liedern spricht sich deutlich das Streben nach einer tieferen Erfassung der Texte aus, nach Charakter und poetischer Darstellung. Der Componist ist zwar noch nicht selbstständig, die Vorbilder, die ihm vorgeschwebt, leuchten bald mehr bald weniger durch, jedoch bekundet sich eine befähigte musikalische Natur, der es nicht an Fonds mangelt. Die Melodien sind frisch und klar, wenn auch hin und wieder sich Einiges bemerkbar macht, was noch eine unreine Schlacke an sich hat, indeß sieht man doch, daß der Grund ein edler ist und auf einer lauteren Gesinnung ruht. Die Harmonien sind rein und gewählt und lassen auf solide Bildung schließen. — Ein Blick auf das Einzelne mag das im Allgemeinen Gesagte bestätigen. Im 1sten Hefte finden sich „Liebestreu" von Reinick, und „Minnelied" von Schweitzer. Das erste ist selbstständig und hat eine ausgeprägte Physiognomie. Die Auffassung ist sehr gelungen. Einzelne Züge sind noch gelungener als in der Composition von Kühmstedt (Op. 13, Nr. 2), wiewohl dort der Schluß hinsichtlich der Energie und Leidenschaftlichkeit den Vorzug verdient. Im zweiten finden sich Marschner'sche Elemente (wie auch noch anderwärts), obwohl nur leise, s. dessen „Ostertage eines wandernden Musikanten" Op. 86, Nr. 2. Es ist ein recht herziges Liedchen. Das „Frühlingslied" von E. Geibel im 2ten Heft ruht auf Mendelsohn'scher Art, ist aber sehr ausdrucksvoll und mit Wärme empfunden. Das zweite, aus Chamisso's Frauenliebe, „Ich kann's nicht fassen" entbehrt der höheren Weihe, die sich in der Schumann'schen Composition so entschieden ausgeprägt findet. Das 3te Heft bringt zwei sehr gelungene Lieder, „Zu deinen Füßen" von E. Schulz, und „Innre Pein" von E. Geibel. Im ersten findet sich romantische Färbung, der Zug der neueren Zeit macht sich geltend. Nur der Schluß mit seinen Wiederholungen, die der Componist auch anderwärts nicht genug vermeidet, ist zu farblos. Der Flug ermattet. Das zweite läßt etwas Franz Schubert durchblicken (Winterreise, Nr. 4), ist aber ein Stück aus einem reichen Seelenleben. Die zwei letzten dieser Lieder, „Antwort" v. E. Geibel, und „Der Vöglein Rath" von Reinick, haben ein leichteres Gewand; das erstere hat einen zu gedehnten Schluß, ist jedoch freundlich, der Componist hat's mehr humoristisch aufgefaßt, was ich nicht gut heißen möchte, da das Gedicht sinnig ist. Das letzte ist mehr ein Spaß. Sollte daher der Componist den Anklang an ein bekanntes Studentenlied gleich im Anfange absichtlich gewählt haben?

Em. Klitzsch.

Aus Wien.

Trotzdem ich mich in meinem letzten Schreiben bitter zu beklagen Ursache hatte, daß der Belagerungszustand, ein natürlicher Feind aller Musik-Gattungen, die kleinsten Regungen für die herrliche Kunst erbarmungslos erstickte, so hat dessen ungeachtet die Musik in der neuesten Periode einen wirklich unerwarteten Aufschwung genommen. Dieser Aufschwung wäre freilich in einer gewöhnlichen Zeit für ganz bedeutungslos zu nehmen, und gewinnt nur dadurch, daß er sich durch alle Fesseln durcharbeitete, an Wichtigkeit. So hatten wir im Kärnthnerthore schon mehrere für Wien neue Opern, worunter der Marschner'sche Templer und Jüdin so wenig Erfolg errangen, daß ich im jetzigen Augenblicke Teufelsmühe hatte, mich nur an den Namen der Oper zu erinnern. So sehr dieselbe an andern deutschen Orten gefiel, so sehr ließ sie hier kalt, denn Marschner hat den Hauptfehler begangen, den Kopf der Musik in das Orchester zu legen, und die menschliche Stimme als einen Theil des Contrapunktes zu betrachten, der keine andere Bestimmung besitze, als mit Violin- oder Holzblasinstrumental-Figuren zu alterniren. Eine erfreuliche Episode in diesem musikalischen Gewirre war Bruder Tuk, der besonders durch Staudigl's treffliche Darstellung ein recht lebendiges Bild wurde. Zu bewundern ist hierbei nur die Consequenz unserer löblichen Militaircommission, unserer jetzigen gnädigen Herrschaft, welche den Bruder Tuk, der doch im Grunde nur ein Mönch ist, welcher seinen Stand durch sein eigenes Benehmen in den Staub zieht, oder ihn mindestens parodirt, erlaubten, und die geistlichen Herren, welche in den Hugenotten gar nichts zu thun haben, als im 4ten Act ein Gebet sehr ernsthaft und jedenfalls ganz anständig anzustimmen, verboten. Jene letzteren mußten, in einer zu Hrn. Leithner's Benefiz abgehaltenen Vorstellung, in alt-bürgerlicher Kleidung erscheinen, wodurch die Wahrscheinlichkeit nicht eben sehr erhöht wurde. — Auch der Direct. Stöger, derselbe, welcher uns im Jahre 1832 die Bekanntschaft des damals ausgezeichneten Baritons Pök verschaffte, ist gegenwärtig wieder hier, und hat von Pokorni das Theaterchen in der Josephstadt in Pacht. Er hält ebenfalls eine Oper, und hat Manches schon gebracht, was wir früher nicht kannten, wie z. B. Lortzing's

neuestes Werk „Zum Großadmiral", welche Oper eine komische sein soll, an welcher man aber nur die Einbildung des Componisten belächeln kann, der von seinem früheren, wenigstens praktisch bewährten Styl ganz abgekommen ist, und worin Floskeln wie Kraut und Rüben unharmonisch herumschwimmen. Schade um Lortzing's frühere Liebenswürdigkeit in der Conversationsmusik, jetzt schreibt er zwar origineller, aber dabei fader und langweiliger als je. Noch eine neue Opernbekanntschaft haben wir Hrn. Stöger zu danken: es ist Auber's „Haydée", in welcher der alte Maestro ebenfalls die Marotte durchführte, eine originelle Musik zu schreiben, während ihm nur alle Auber'schen Bizzarerien einfielen, und keineswegs die Leichtigkeit und das Interesse, welches die früheren Opernmotive (wir erinnern nur an seinen Fra Diavolo), auszeichnete, bemerkbar war. Auber ist längst auf einer Stufe stehen geblieben, auf der es ihm zwar nicht gelang, unseren kritischen Beifall zu erringen, aber doch unsere Ohren angenehm und gedankenlos zu kitzeln. Opern von diesem leichten Caliber sind die im Kärnthnerthor unlängst gegebene „die Krondiamanten", die von Quadrilles, Gavottes, Menuetts, Walzer, Boleros, Polonaisen ꝛc. nur wimmelt, aber bei welcher einem doch natürlicher zu Muthe wird, als bei der weitherzgeholten Gelehrsamkeit seiner Opera seria. Auch die im vorigem Jahre an der Wien zur Darstellung gebrachte Musik des „schwarzen Domino" hatte den Vorzug eines ganz anspruchslosen Styls, und scheint dazu geschaffen, sogenannten Halb-Primadonnen, deren ganze Wirkung im Kokettiren mit blonden Locken und gewissen kindleichten, aber effectvollen Passagen besteht, einen billigen Triumph zu verschaffen. Vide im Kärnthnerthor die Hofschauspielerin Wildauer, und in der Josephstadt die stets lächelnde Hellwig. Da wir uns so eben in der Josephstadt befinden, so däucht es uns am Platze, über Hrn. Stöger's Opernmitglieder einige kleine Bemerkugen zu machen. Die unter dem Personale jedenfalls ausgezeichnetste, ist Fräul. Mayer (nicht die Leipziger Mayer). Sie ist noch eine Anfängerin, besitzt aber eine starke, leider etwas harte, im Ganzen aber doch nicht unbiegsame Stimme, verspricht viel und dürfte es einstens halten. Die beiden Tenore Peretti und Thurwald haben den Fehler, daß der erstere eine Gaumenstimme und der letztere ein Halsstimmchen besitzt, wobei er noch durch einen stets wiederkehrenden Sprachfehler gar häufig unterstützt wird. Rechnet man dazu noch den Mangel eines sicheren, festen hohen Brust-A, so fragt sich, worin denn eigentlich die Vorzüge dieses Sängers (!?) bestehen. Da wir von Frl. Hellwig schon sprachen, so bleibt uns nur die Erwähnung des wackeren Baßbuffo Radl und des Baritons Haimer über. Haimer hat ein ganz eigenes Schicksal. Da der Gesellschaft die altre prima donne und primi uomini gänzlich fehlen, so muß jede Oper durch die Ebengenannten besetzt werden. Lustig war es daher, diese beiden Baritons Intrigants singen zu hören. Man kann sich keine gemüthlicheren Theatertyrannen denken, als die beiden Herren. — Die Concertsaison wird bald zu Ende gehen, und hat eigentlich noch gar nicht angefangen. Wenn alle drei bis vier Wochen ein Concert stattfindet, so wird man das nicht wohl eine Saison nennen. Fremde Virtuosen waren gar keine da, dagegen sind mehrere Einheimische aus Wien weggewiesen worden. Selbst der Walzer-Virtuos Strauß ist vor ein paar Tagen abgereist, und zwar nach Amerika zu den Yankees.

Ed. v. S.

Ein Musikabend in Neuilly.

Mitgetheilt von Aug. Gathy.

In dem ersten diesjährigen Conservatoireconcert ward von Dem. Grimm eine längst vergessene und doch reizende Romanze „Liebesfreuden" von dem bekannten Operncomponisten Johann Martini vorgetragen. Diese Töne erweckten bei Adolph Adam die Erinnerung an einen Abend, den er vor einigen Jahren auf dem Schlosse zu Neuilly zubrachte, und von welchem er Folgendes berichtet:

Jene Romanze war ein Lieblingsstück Louis Philipp's; ich hatte sie einst in seiner Gegenwart vortragen hören, und den freudigen Eindruck wahrnehmen können, den der Gesang auf ihn machte. Nun ich sie heute zum ersten Male wieder höre, muß ich mit wehmüthiger Empfindung jenes Erlebnisses gedenken. Ich hatte eine Phantasie Thalberg's über Motive aus der „Stummen" für Clavier und Expressivorgel *) arrangirt und bei mir zu Hause mit Dem.

---

*) Ein in Ton und Mechanismus der Physharmonika ähnliches Instrument. Wie bei dem eben genannten wird der Ton durch metallene Zungen erzeugt, die durch Wind zum Klingen gebracht werden, indem derselbe bei dem Niederdruck der Tasten aus einem Balg, der mit den Füßen getreten wird, durch die sich öffnenden Ventile gegen die Zungen strömt. Die Hauptverfertiger sind Debain und Alexander u. Sohn in Paris, welche letzteren, nachdem jener sie zuerst eingeführt, durch einige Veränderungen im Mechanismus sich auch ein Patent darauf zu verschaff'n wußten. Dieses Instrument ist hier sehr verbreitet und wird besonders in kleinen Gemeinden und Dorfkirchen mit Vortheil zur Begleitung des gottesdienstlichen Gesanges benutzt. Debain nennt sein Instrument Harmonium, Alexander das seinige Orgue-mélodium; beide aber sind nicht zu verwechseln mit

Masson gespielt. General Remigny, der zugegen gewesen und Geschmack daran gefunden hatte, erwähnte dessen auf dem Schlosse, und der König sprach den Wunsch aus, das Stück gelegentlich an einem seiner Musikabende zu hören. Einige Zeit darauf, an einem schönen Sommertage, ward ich von Auber, der die Kammermusik des Königs zu leiten hatte, zu diesem Zwecke abgeholt. Allwöchentlich einmal ward auf dem kleinen reizenden Lustschloß Neuilly, dem Sommeraufenthalte Louis Philipps, das jetzt nur noch als Schutthaufen zu sehen ist, in Gegenwart der versammelten königlichen Familie musicirt. Es waren keine Concerte, es gab keine geladenen Gäste, nur musikalische Genüsse in engem Familienkreise. Der König arbeitete an seinem Schreibtische; die Königin, des Königs Schwester Madame Adelaide, und die Prinzessinnen waren mit weiblichen Handarbeiten beschäftigt, während die Prinzen, mit den diensthabenden Officieren sich unterhaltend, verstohlen ab und zu prüfende Blicke dem weiblichen Theile der Mitwirkenden zuwarfen, der aus Zöglingen des Conservatoire bestand. Während musicirt ward, fuhr der König zu schreiben fort; sobald aber eine der Arien aus alter Zeit ertönte die er liebte, hielt er im Schreiben inne und horchte mit großer Aufmerksamkeit dem Gesange; am Schlusse erhob er sich, trat auf Auber zu, dankte für die getroffene Wahl der Tonstücke, und sprach zu Habeneck, Girard oder diesem und jenem der Solisten einige freundliche, verbindliche Worte.

An jenem Abend gerade war Martini's Romanze von Dem. Grimm gesungen worden, und der König schien sie mit großer Freude angehört zu haben. Nun kamen wir, Dem. Masson und ich, an die Reihe. Ich hatte eine vortreffliche Orgel aus Alexander's Fabrik vor mir, die dem Schreibtische des Königs gerade gegenüberstand. Ich bin ein schlechter ausübender Künstler, und war während des Vortrags viel mehr mit mir selbst und meinen Noten beschäftigt, als mit meinen Zuhörern. Auch fühlte ich mich nicht wenig betroffen, als ich nach beendetem Duo aufblickte und den König auf das Instrument gestützt vor mir sah. Die Königin und Mad. Adelaide traten herzu und sagten mir viel Verbindliches. Da das Geschlecht der Könige in Frankreich nunmehr erloschen ist, und viele meiner Leser nie einen gesehen und möglicher Weise in ihrem Leben nie einen sehen werden, so muß ich zu ihrer Belehrung hier bemerken, daß diese Leute in der Regel durch ein überaus feines Betragen sich auszeichneten und eine unvergleichliche Leutseligkeit besaßen. Bald nahte auch der Herzog von Montpensier und machte das fürstliche Quartett vollzählig. Mit ihm aber ward die Unterhaltung gewöhnlich in hohem Grade peinlich; er war seiner Natur nach so einfach, so kindlich, so vertraulich liebenswürdig, daß die Vertraulichkeit ansteckend ward, und man sich zusammennehmen mußte, um nicht aus der Rolle zu fallen und ohne weiteres statt Königl. Hoheit alle Augenblicke ein gemächliches „mein Lieber" durchschlüpfen zu lassen. Es herrschte zwischen Louis Philipp's musikalischer Vorliebe und der meinigen eine große Uebereinstimmung. Ich bin unseren alten französischen Meistern auf das Innigste zugethan, und das war auch beim König der Fall. Auf seine Aufforderung und ihm zu Gefallen hatte ich denn auch die Opern „der Deserteur" und „Felix" neu instrumentirt und die Singstimmen darin ausgearbeitet, da die Partituren dieser beiden Werke ungenießbar geworden waren. Der König lobte das Instrument, das ich so eben gespielt, und als ich ihm den Vortheil auseinandergesetzt hatte, welchen es bei dem wohlfeilen Preise bot, wofür es zu haben, da es von den unbegüterten Dorfgemeinden zum Ersatz der so kostspieligen großen Orgelwerke benutzt werden konnte, rief er lachend aus: Nun, um so besser! das wird uns hoffentlich vom leidigen Serpent befreien; ich hasse das Serpent, und das ist es, was mich verhindert, unter die Frommen zu gehen — bemerkte er scherzend zur Königin sich wendend — welche diesen Scherz mit wohlwollendem Lächeln aufnahm. *) Den Ton verändernd, forderte er mich dann auf, noch Einiges auf dem Instrumente zum Besten zu geben. Nun hieß es phantasiren, und ich gestehe, daß ich mich im ersten Augenblick was Weniges beklommen fühlte; ich ließ, in Erwartung eines Motivs, das nicht kommen wollte, die Finger modulirend in verschiedenen Griffen auf der Claviatur umherirren, ohne recht zu wissen, wo das hinauslaufen würde. Ich dachte dem König einige seiner Lieblingsstücke vorzuführen; „Richard Löwenherz" und den „Deserteur" weiß ich auswendig, und dennoch wollte mir nichts einfallen; je mehr ich mein Gedächtniß anspannte, desto weniger wollte es sich willig zeigen. Auber, der neben mir stand, fing an ein Gesicht zu schneiden, das mir bekannt und vollkommen verständlich war: es hieß, daß ich auf der Scheide stand, über die hinaus man das

---

dem von Grenié erfundenen und von A. Müller hierselbst vervollkommneten Rohrwerk, der eigentlichen Expressivorgel, Orgue expressif, Neukomm's Lieblingsinstrument.

*) Bekanntlich wird in Frankreich in den katholischen Kirchen der gottesdienstliche Gesang statt mit der Orgel mit dem Serpent begleitet, was stets, und namentlich auf dem Lande, wo das Instrument schlecht geblasen wird, einen widerlichen Eindruck macht.

wird, was man unerträglich langweilig nennt. Endlich drang ein Lichtstrahl durch die Finsterniß: ich spielte die Romanze von Martini, dann — nach diesem ersten Schritt ging alles von selbst — zwei Motive aus Gluck's „Armide"; der Muth war zurückgekehrt, und ich wagte es, aufzuschauen. Auber hatte wieder sein gewöhnliches Gesicht aufgesetzt; vor mir aber sah ich den König mit verklärtem Antlitz. Durch den Vortrag dieser älteren Tonstücke hatte ich ihn um vierzig Jahre verjüngt, ihn auf einige Augenblicke vom König befreit und von der Sorgenlast der fürstlichen Mühewaltung; er sah mich mit leuchtendem Blicke an, ein Blick, der besseren Lohn gewährte, als alle Dankworte und Belobungen, in die er sich später gegen mich ausließ. Tags drauf ward der Dem. Masson im Namen des Königs ein Geschmeide als Zeichen der königlichen Huld zugestellt; mir aber war Besseres zu Theil geworden: ich hatte dem fürstlichen Greise ein seliges Lächeln abgelockt.

Dies waren die Erinnerungen, die jüngst im Conservatoireconcerte wieder auftauchten und mich gefangen nahmen. Es waren dieselben ausübenden Künstler, dieselbe Romanze, dieselbe Sängerin; nur die Zuhörerschaft war eine andere. Drum auch wohl geschah es, daß, gewohnt jene Romanze im Beisein eines einzigen Monarchen vorzutragen, Dem. Grimm Angesichts so vieler Souveraine sich befangen fühlte, und nicht mit der Sicherheit sang, als ich sie in Neuilly hatte singen hören!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

A. Wolff, Op. 7. Sonate. **Paris, Richault. 7 Fr. 50 Cts.**

Besteht aus drei Sätzen: All. maestoso (H-Moll), Scherzo (E-Moll), Finale (H-Dur). Der gute Wille des Verf., mehr als Gewöhnliches zu geben, ist anzuerkennen; in weit geringerem Maße, als derselbe vorhanden, werden die Bestrebungen von schöpferischer Kraft unterstützt. Die Form beherrscht der Verf. nicht ganz, geschweige daß er sich über sie erhebt. Im letzten Satz kommen Fugeneinsätze vor. Irgendwie bedeutsamer Inhalt ist nirgends aufzufinden.

Salon- und Charakterstücke.

F. Spindler, Op. 6. Wellenspiel. Clavierstück. Whistling. ½ Thlr.

Dem Stücke geht ein Gedicht mit gleicher Ueberschrift von Helene v. Windler voran. Was hier die Worte besagen, ist dort durch Töne wiedergegeben. Das „Wellenspiel" wirkt recht angenehm. Die Zeichnung des Titelblattes entspricht dem Inhalte und ladet zu näherer Kenntnißnahme desselben ein. Die Ausführung des Stückes bietet keine Schwierigkeiten.

J. Tedesco, Op. 24. Caprice de concert sur des airs Csikós. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

J. Tedesco, Op. 26. Adieu à Vienne. Troisième Impromptu. **Ebend. 15 Ngr.**

— — —, **Op. 27.** Deux Mazurkas. **Ebendaselbst. 15 Ngr.**

Das erstgenannte Stück ist ein Gericht für die Finger, wie deren der Comp. schon mehrere zubereitet. Seine Bestandtheile sind drei „Arien" und größtentheils eine geschmacklose chromatische Brühe. Oefters mögen dem Verf. die Augen übergegangen sein, z. B. S. 10 bei der Stelle „tranquillissimo e dolcissimo". — Das Impromptü hat mehr Werth, ist aber immer noch eine Minusgröße, die den Mangel an Inhalt veranschaulicht. Die Melodie im Zwölfachtel S. 5 ist tactisch fehlerhaft aufgezeichnet. — Die Mazurken sind zu leiden.

J. Blumenthal, Op. 3. Trois Mélodies. Le calme, une fleur, Valse styrienne. **Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.**

— — —, **Op. 5.** Trois Mazurkas. **Ebend. 15 Ngr.**

Hr. Blumenthal ist ein Freund der Verschiebung, er nimmt viel und gern seine Zuflucht zu dem „una corda". Die Stücke sind nicht ohne Geschick gefertigt und angeschminkt, manche davon bis zur Naivität einfach. Von künstlerischer Erkenntniß zeigt sich noch keine Spur. Zu wünschen ist, daß der Comp. eine bessere Richtung einschlägt.

F. X. Chwatal, Op. 90. Fantaisie d'après des

motifs favoris de l'opéra: Ne touchez pas à la reine de Xav. Boisselot. **Heinrichshofen.** 16 **Sgr.**

Erfüllt, abgesehen von einigen Gemeinplätzen (z. B. S. 8, Tact 5 f.), die Forderungen, welche man an derartige Stücke zu stellen hat. Der Comp. hat das Geschick, dergleichen zu verfertigen und auszuspicken.

A. Goria, Op. 30. Mélancolie. 4me Nocturne caractéristique. **Schott.** 54 **Kr.**

Rechtfertigt als gänzlich gehaltlos und nichtig die Erwartungen, die man vom Comp. hegen darf.!

D. Krug, Op. 30. Rondeau gracieux **über Motive aus dem Ballet Esmeralda. Hamburg, Jowien.** ¼ **Thlr.**

Leicht ausführbar und nicht unsolid gearbeitet.

A. Delacroix, 3 Valses. La Brillante, l'Elégante, la Coquette. **Richault. Nr.** 1—3, **jede** 5 **Fr.**

Gewöhnliche Tanzrhythmen. Für den Musiker ohne Interesse.

F. Liszt, Ballade. Kistner. 15 **Ngr.**

— —, Glanes de Woronince. 1. Ballade ukraine-(Dumka-). 2. Mélodies polonaises. 3. Complainte-(Dumka-). **Ebend.** 25 **Ngr.**

Liszt ist der geniale Gegensatz der Zunftmusiker und behauptet auch als schaffender Künstler seine Berechtigung. Ein innerer Trieb treibt ihn vorwärts; was er hervorbringt, erscheint in den meisten Fällen als treues Spiegelbild seines Wesens und hat demnach die Wahrheit zum Fürsprecher. Die vorliegenden Werke sind von dieser Art. Von Liszt selbst gespielt werden sie ihre Wirkung nicht verfehlen. Aber auch nur er wird das individuell Eigenthümliche in ihnen so zum Ausdruck bringen, daß dies sich dem Hörer unmittelbar mittheilt. Die Schwierigkeiten der Ausführung sind diesmal nicht von erster Größe.

W. V. Wallace, Op. 31. Souvenir de Vienne. Mazurka. **Diabelli.** 30 **Kr. C. M.**

— — —, **Op.** 32. Mazurka. **Ebendaselbst.** 30 **Kr. C. M.**

— — —, **Op.** 36. Romance. **Ebendaselbst.** 45 **Kr. C. M.**

Op. 31 ist schlicht, Op. 32 unbedeutend, Op. 36 flach. Wer versucht wird, eine Auswahl zu treffen, der wähle das erstgenannte Werk. Im letztgenannten, der Romanze, zeigt der Verf. schmerzhafte Mienen, welche zu größerer Glaubwürdigkeit durch Worte bestätigt werden, wie z. B. piangendo, con dolore, con passione, con agitazione, con tristezza; auch „con amore" kommt vor, aber ohne weiteren Commentar. Technisch sind die Sachen geschickt gemacht. Sie klingen.

S. Sechter, Op. 71. **Impromptü über das Lied: Was ist des Deutschen Vaterland? — Fuchslied. Musikalischer Scherz. Diabelli.** 40 **Kr. C. M.**

Zwei Tendenzcompositionen, „Herrn Joseph Geiger zum freundschaftlichen Andenken gewidmet". Der Verf. ist „k. k. Hoforganist" und bekannter Contrapunktist. Dem Scherzo mit dem Fuchslied fehlt die Spitze, d. i. der Geist; es ist spitzenlos, geistlos. Das Impromptü ist harmlos. Manchem steht es sehr schlecht an, Spaß zu machen, außerdem er wird selbst spaßhaft. So weit hat es der Verf. nicht gebracht. Also ein schlechter Spaß!

A. Goria, Op. 39. Grande Etude d'expression. **Schott.** 1 **Fl.**

— —, **Op.** 46. Adelaïde. Mélodie de L. v. Beethoven transcrite. **Ebend.** 54 **Kr.**

Op. 39 verräth sich schon durch seine Firma: „große Ausdrucksetüde"; es bietet weiter nichts, als eine Kette von Floskeln, die keinen Kreuzer werth. Op. 46 birgt den geheimen Sinn des Satzes: der Schmeißflieg' ist gleich, wohin sie sich setzt. Daß die Uebertragung claviergemäß, sei belobt.

A. de Kontski, Op. 3. La Cascade. Caprice composée pour Violon et transcrite p. P. **Kistner.** 15 **Ngr.**

Mit Geschick übertragen und in eine nützliche, angenehme Clavieretüde umgewandelt. Die Hauptsache an dem Stücke, der instrumentale Reiz durch die Klangeigenthümlichkeiten der Violine, ist natürlich verloren gegangen.

J. W. Kalliwoda, Ouverture de l'opéra: Blanda. **Peters.** 15 **Ngr.**

Lauwarmes Wasser mit zwei bis drei Fettaugen.

C. Hennig, Op. 19. 3 Polkas faciles et brillantes. **Peters.** 15 **Ngr.**

Ist nichts dagegen einzuwenden. Hr. Hennig scheint ein wackrer Spielmann.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Herz, Op. 160. 3 nouvelles Polkas. Nr. 1. La Polka comique. Nr. 2. La Polka des Clochettes. Nr. 3. La Polka militaire. **Schott. Nr.** 1—3, **jede** 27 **Kr.**

Drei „neue" Polkas, die nicht den Reiz der Neuheit, sondern der alten Leierei für sich haben. Hr. Herz polkt mit ziemlichem Anstand.

A. Goria, Op. 44. Salut à la Grande Bretagne. 1re Suite. Six Airs anglais transcrits et variés. **Schott. Nr.** 1—6, **jede** 45 **Kr.**

Die Muse des Verf. trägt offen ihr unkeusches Antlitz zur Schau. Die sechs Damen, denen die Nummern gewidmet, sind zu beklagen, daß sie den Gegenstand ihrer Huldigungen abgeben. Zolle man ihnen ein theilnehmend Beileid!

Tänze und Märsche.

R. v. Vivenot, Op. 38. **Zum Siegeskampf für's Vaterland! Defilir-Marsch. Diabelli.** 20 **Kr. C. M.**

ließe sich annehmen, der Verf. sei geistreich, so könnte man versucht sein, seine Mache, welche er „der heldenmüthigen k. k. österreichischen Armee" gewidmet hat, für eine schlechte Satyre auf dieselbe zu halten. Jede Note weist indeß darauf hin, daß eine solche Annahme nur eine Beleidigung für denselben wäre. Man begnüge sich also, den Marsch für das zu halten, was er wirklich ist, für eine vollständige Absurdität.

A. Wallerstein, Op. 37. Sieges-Polka. Schott. 27 Kr.

— — —, Zwei Dorfgeschichten. Op. 38. Lorle-Ländler. Op. 39. Lorle-Polka. Schott. 2 Hefte, jedes 27 Kr.

Dem materiellen Bedürfniß entsprechend. Jedem der Tänze ist ein Motto zum Unterschied von anderen beigegeben: der Siegespolka „Eintracht macht stark", dem Lorleländler „Morgen muß ich weg von hier", der Lorlepolka „Lieber Schatz, ich bleib dir treu". Für Mottofreunde eine Ausbeute!

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. Enckhausen, Op. 72. XX vierhändige Kinderstücke mit stillstehender Hand. Nagel. 3 Hefte, jedes 6 gGr.

Ein Unterrichtswerk, auf das wir sehr angelegentlich aufmerksam machen. Es gehört zu dem Besten, was in dieser Art vorhanden. Die Primostimme bewegt sich nur innerhalb der Quintenlagen, im ersten Hefte von C-Dur und A-Moll, im zweiten von G-Dur und E-Moll, im dritten von F-Dur und D-Moll. Der Verf. hat seine Aufgabe meisterhaft gelöst, auch insofern, als er eine fortschreitende Stufenfolge hinsichtlich der Schwierigkeit der Ausführung beobachtete. Das Tactgefühl in dem Anfänger zu festigen, sind die Stücke trefflich geeignet, trotz der Beschränkung, die sich der Verf. auferlegte, sind sie musikalisch interessant. Da ist nichts nach der Schablone gefertigt, sondern Alles mit künstlerischem Sinn und Verständniß. Das Werk kann sogleich nach den ersten technischen Vorübungen benutzt werden. Lasse man sich die Gelegenheit nicht entgehen, von ihm Kenntniß zu nehmen.

F. X. Chwatal, Op. 64. Trois Sonatines très-faciles et agréables. **Nr. 2 u. 3. Heinrichshofen. Jede $12\frac{1}{2}$ Sgr.**

Verdienen Empfehlung zum Gebrauch für Anfänger. Die Primostimme ist mit Fingersatz versehen und ganz einfach gehalten. Die Secondostimme verlangt etwas größere Fertigkeit. Vgl. Krit. Anz. Bd. 29, S. 244.

L. v. Beethoven, Op. 18. Nr. 2. Quartett, für Pfte. zu vier Händen gesetzt von Carl Klage. Heinrichshofen. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

J. Haydn, Symphonien, für Pfte. zu vier Händen gesetzt von Carl Klage. Nr. 23. Ebendaselbst. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Reihen sich den bereits vorhandenen Arrangements von Klage als gleich empfehlenswerthe zur Seite. Die Anfänge der ersten Sätze sind:

Bethoven, Quartett.



Haydn, Symphonie.



Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{4}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 28. Den 5. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Unterricht im Pianofortespiel und die Hauptgesichtspunkte dafür.

Mit den raschen Fortschritten der Virtuosität auf dem Pianoforte im Laufe dieses Jahrhunderts haben die technischen Studien für dieses Instrument an systematischer Ordnung außerordentlich gewonnen. Früher war das Studium so ziemlich ein plan- und regelloses. Durch die Errungenschaften der Virtuosen wurde es möglich die sämmtlichen Uebungen zu classificiren, den Reichthum der einzelnen Gestaltungen, der Figuren, Passagen etc. durch Zurückführung auf die Grundgestalt zu vereinfachen, und diese so gewonnenen Urformen wieder in geordneter Reihenfolge aufzustellen. Ich erinnere an die Arbeiten von Moscheles, Kalkbrenner u. A. Neuerdings ist es insbesondere J. Knorr gewesen, der sich um das mechanische Clavierspiel Verdienste erworben; ich verweise auf die Bearbeitung der Müller'schen Clavierschule, und auf eine vor Kurzem erschienene kleine Schrift desselben: Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. In dem letztgenannten Werkchen hat Knorr den außerordentlich verdienstlichen Versuch gemacht, vom ersten Beginn des Unterrichts an bis zu virtuosenmäßiger Ausbildung den Gang vorzuschreiben, und sowohl die Uebungen, als auch die Reihenfolge der Compositionen festzustellen. Auf solche Weise ist die eine Seite der Sache, die mechanische, vorläufig zu einem Abschluß gebracht. Die Auffassung des Gegenstandes ist hier eine einseitige; sie soll und kann aber eine andere nicht sein; der Gesichtspunkt einer möglichst guten, schulmäßigen Ausbildung der Hand ist der leitende, alle anderen Rücksichten sind diesem untergeordnet; es ist damit nur ein Moment der Sache erschöpft. Das Pianoforte ist zudem hier allen übrigen Instrumenten gleichgestellt, da es sich allein um die angemessene Behandlung desselben handelt. Bei den meisten der übrigen Instrumente hat der Lernende in der That hauptsächlich den Zweck, die Technik derselben kennen zu lernen und in die Gewalt zu bekommen; das Pianoforte dagegen nimmt in sofern eine hervorragende Stellung vor jenen ein, als es, die reichste und bedeutendste Literatur besitzend, der Mittelpunkt für jede höhere, allseitigere musikalische Bildung ist, und darum vor allen die ausgezeichnete Aufgabe hat, in das Innere der gesammten Tonkunst einzuführen. Es kommt hier nicht allein auf Erlernung der Technik an; der Unterricht im Pianofortespiel ist zugleich musikalische Erziehung, mehr als bei jedem anderen Instrumente.

Von anderer Seite ist es daher versucht worden, dieser Aufgabe zu genügen. Unsere Leser erinnern sich aus dem vorigen Bande dies. Bl. der Beiträge des Hrn. Thrämer. Hr. Thr. geht von den entgegengesetzten Gesichtspunkten aus. Ihm kommt es vorzugsweise auf innere musikalische Bildung an, für welche er das Pianoforte als ein Hauptorgan betrachtet; die mechanische Seite berücksichtigt er nicht; ist dort das Aeußerlichste, die Zurichtung der Hand, der Ausgangspunkt, so hier das Innerlichste, der Gesang.

Ich habe schon früher einmal bei dieser Gelegenheit beiläufig erwähnt, und halte nicht für überflüs-

sig, zur richtigen Würdigung dessen, was uns die neueste Zeit gebracht hat, noch einmal ausdrücklich darauf hinzudeuten, wie der wahre Unterricht auf dem Pianoforte nur in der Vereinigung beider Seiten, nur in einer Methode bestehen kann, welche, die genannten Extreme verschmelzend, beide in sich zu einem Höheren, Dritten eint, das Wesentliche beider in sich aufnehmend. Hat der Unterricht im Pianofortespiel neben der Ausbildung im Technischen zugleich die höhere Aufgabe der musikalischen Erziehung, so ist als Hauptgesichtspunkt für ihn zu betrachten, dahin zu streben, daß die mechanischen Uebungen, systematisch in den Gesammtgang des Unterrichts aufgenommen werden können, das geistige Element aber stets das vorwaltende bleibt. Die innere Anregung, die Erweckung des Sinnes für Musik muß stets die Hauptsache sein, selbst auf Kosten der Technik, und wenn die Frage entsteht, ob musikalischer Sinn bei mangelhafter Technik, oder treffliche Technik ohne Geist, Innerlichkeit und Poesie den Vorzug verdienen, so darf die Frage keinen Augenblick zweifelhaft sein.

Damit sind indessen nur die Gesichtspunkte für den Lehrer erwähnt, welche sogleich beim Beginn des ersten Unterrichts die leitenden sein müssen; die Aufgaben für ihn sind hiermit noch keineswegs geschlossen, im Gegentheil, wir gelangen jetzt zu Fragen, welche meines Wissens bisher noch gar nicht aufgeworfen worden sind, von deren Lösung aber die glückliche Fortsetzung des Unterrichts in dem hier angedeuteten Sinne abhängt. Es handelt sich um eine Anleitung, welche, sobald der Lernende die erste Stufe der Reife erlangt hat, — nicht die Technik, sondern den geistigen Inhalt berücksichtigend — vorschreibt, mit welchen Meistern und Werken sich derselbe in geordneter Reihenfolge zu beschäftigen hat, es handelt sich um eine Hodegetik, um eine Classificirung der Werke nach psychologischen und höheren künstlerischen Gesichtspunkten. Bisher herrschte hierin offenbar die größte Willkühr, und es war der Zufall, oder ausschließlich die Rücksicht auf die größere oder geringere technische Schwierigkeit der Tonstücke, welche die Aufeinanderfolge bestimmten. Ob die Werke ihrem inneren Charakter nach sich aneinander schließen konnten, ob sie geistig der geistigen Bildungsstufe und Fassungskraft des Lernenden gemäß waren, an diese Hauptsache, von welcher die eigentliche, innere Bildung für Musik abhängig ist, wurde wohl nur selten gedacht, und wir haben es diesem Umstand vielleicht zuzuschreiben, daß unter den Jüngern der Kunst mehr und mehr Gleichgültigkeit gegen dieselbe sich zeigt, Mangel an Begeisterung, statt geistiger Belebtheit handwerksmäßige Thätigkeit, da natürlich durch das Durcheinanderwerfen des Heterogensten, durch die ganz unpassende Beschäftigung des jugendlichen Alters mit Werken, welche größere geistige Reife erfordern, ein fortschreitendes inneres Verständniß, das Durchleben der Schöpfungen der Meister unmöglich gemacht, im Gegentheil der Sinn dafür abgestumpft wird. Ich meine, daß mit der technischen Ausbildung parallel zugleich auch eine geistige stattfinden muß, und daß es hier von besonderer Wichtigkeit ist, vom Leichteren zum Schwereren fortzuschreiten. Sobald der Schüler zu etwas größerer Reife gediehen ist, führe man ihn zu Haydn und Mozart; zu Clementi, Cramer u.s.f., wenn es sich um technische Aufgaben handelt. Zeitig nehme man Bedacht, den neuerdings sehr beliebten, für instructive Zwecke trefflichen, sonst aber inhaltslosen Werken keine allzugroße Geltung einzuräumen. Die Werke der erstgenannten Meister in fortschreitender Folge, müssen, glaube ich, der Ausgangspunkt höherer musikalischer Auffassung sein. In dem rein Menschlichen, was in beiden vorwaltet, verbunden mit der ewigen Frische und Gesundheit, die ihnen eigen, muß der jugendliche Geist zuerst erstarken. Beide sind der Mittelpunkt; von ihnen aus theilen sich die Wege, und gehen dann gleichzeitig rückwärts zu Gluck, Bach, Händel u.s.f., und vorwärts zu Beethoven und den neueren Meistern. Zugleich ist es eine falsche Beschränkung, wenn man Werke der Pianoforteliteratur allein berücksichtigt. Es liegt schon in dem zuletzt Gesagten, daß ich den Unterricht im Pianofortespiel nicht auf die Werke der Pianoforteliteratur beschränkt wissen will. Sobald es sich um umfassendere musikalische Bildung handelt, sobald dem Lehrer eine ganze Reihe von Jahren gegeben ist, und die mangelnde Einsicht der Eltern ihm kein Hinderniß in den Weg legt, ist es durchaus nothwendig, auch die Werke aus anderen Gattungen der Tonkunst in den Gang des Unterrichts zu ziehen, wäre es auch nur, damit sich der Schüler privatim, mit unserem reichen Liederschatz z. B. und ohne singen zu können, bekannt macht. Ob dann die technische Fertigkeit eine etwas größere oder geringere ist, ist völlig gleichgültig. Virtuosencompositionen abzuhaspeln und nur dies zu können, ist die unseligste, Geist und Charakter verderbende Theilnahme an der Tonkunst. Gegenwärtig aber werden die Fortschritte des Schülers und seine musikalische Befähigung nach solchen Aeußerlichkeiten beurtheilt.

Ich wollte durch das Gesagte die Sache nicht erschöpfen, ich wollte nur andeuten und anregen; eben so bedarf es keiner Bemerkung, daß der aufgestellte Plan nicht immer und wohl nur in den selteneren Fällen vollständig durchzuführen ist; ich behaupte aber, daß der Lehrer auch bei untergeordneten, dilettantischen Bestrebungen diese Gesichtspunkte, dieses

Ziel immer vor Augen haben muß, daß erst dadurch der wahre Zweck des Unterrichts auf dem Pianoforte erreicht werden kann.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Tonkünstler-Verein. Versammlung am 12ten März. Vorsitzender F. Brendel. Hr. C. F. Becker theilte von seinem im Erscheinen begriffenen Buche: „die Tonkünstler des 19ten Jahrhunderts" die Vorrede mit, und gab darauf über den Inhalt, die Anordnung des Stoffes, weitere Aufschlüsse. Man fand das neue Werk des eben so thätigen als erfahrenen Forschers im Gebiete der Kunstgeschichte interessant und praktisch.

Briefe von Kindscher in Dessau und Markull in Danzig zeigen an, daß an ihrem Orte für Bildung eines Zweigvereins bis jetzt nichts geschehen konnte; der Letztgenannte tritt jedoch für seine Person dem Leipziger Central-Verein bei. Klauer in Eisleben schreibt, daß dort ein Verein in's Leben treten werde; Mangold in Darmstadt, daß ein Verein, wie wir ihn wünschen, bei welchem auch die Mitglieder des Theaters sich betheiligen, sich dort bildet unter dem Namen: Musikalisch-dramatischer Künstlerverein.

Ein Schreiben des Berliner Tonkünstler-Vereins, als Folge des brieflichen Verkehrs zwischen den Vorsitzenden des Leipziger und Berliner Vereins in Betreff eines gegenseitigen Anschlusses, spricht sich für die Verbindung beider Vereine zustimmend aus. Der Berliner Verein überschickt vorläufig sein Mitgliederverzeichniß; die Statuten erfahren eine Umarbeitung und folgen später nach. Die Antwort auf dieses Schreiben wird der Versammlung im Entwurf mitgetheilt, und genehmigt. Der Leipziger Verein spricht darin seine Freude über die eingeleitete Verbindung aus, und macht Vorschläge, wie dieselbe näher festzustellen. Beide Vereine betrachten sich als zwei selbstständige Mittelpunkte, jeder mit der Befugniß, selbstständig mit eigenen Zweigvereinen in Verbindung zu treten; beide Vereine erkennen zugleich aber auch möglichste Gemeinschaftlichkeit in allen Bestrebungen als Hauptaufgabe.

Nach Abhandlung mehrerer, längere Zeit in Anspruch nehmender Vereinsangelegenheiten erfolgte zuletzt die Eröffnung der eingegangenen Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Magdeburg, im März. Nach zweijähriger Abwesenheit besuchte uns der ausgezeichnete Violinvirtuos Hr. W. Uhlrich, Hof-Concertmeister in Sondershausen. Alle waren erfreut durch sein Erscheinen, was in dieser bewegten, der Kunst höchst ungünstigen Zeit gewiß viel sagen will. Uhlrich veranstaltete ein eignes Concert im Saale der Harmonie, und spielte seinen entzückten Hörern das herrliche Violinconcert von Beethoven und einige neuere Compositionen. Der gefüllte Saal und der rauschende Applaus zeigte ihm aber auch, wie man sein auf das Höhere gerichtetes Streben freudig und dankbar anerkennt. In der vierten Quartett-Soirée spielte Uhlrich mit, und zwar ein Quartett von Haydn in G-Dur, Mozart C-Dur und Beethoven Es-Dur Op. 74. Hier sowohl, wie in der ersten Aufführung des hiesigen Tonkünstler-Vereins, wo Uhlrich dasselbe Quartett von Beethoven, und mit dem Musikdir. Hrn. C. F. Ehrlich die A-Moll Sonate Op. 47 von Beethoven spielte, zeigte er sich als ein Violinspieler ersten Ranges. Besonders ausgezeichnet trug derselbe die Variationen in der Sonate vor, und die Violinspieler werden wissen, was das sagen will. Den Hrn. Musikdir. Ehrlich hält man für den bedeutendsten Clavier-Virtuosen in Magdeburg, neben ihm stehen die HH. Ritter, Rebling, Richter und Ruprecht. Hr. Adolph Wachsmann, der auch ein sehr tüchtiger Clavierspieler ist, wird leider durch Kränklichkeit gehindert, sich bemerkbar zu machen. — Frl. Marie Siebert hat diesen Winter fast in allen Concerten gesungen, und, obgleich sie eine Magdeburgerin ist, sich eines immer steigenden Beifalls zu erfreuen gehabt. Ihre bedeutende Fertigkeit, verbunden mit einer schönen Stimme, ihre reine Intonation und Klarheit in der Ausführung rechtfertigen diesen Beifall. Daß sich die geschätzte Sängerin in der Auffassung tieferer Gesangwerke noch etwas unsicher fühlt, die Recitative mangelhaft und im Allgemeinen etwas kalt singt, darf der Unterzeichnete leider nicht verschweigen.

F. E. Schefter.

Christiania, Februar 1849. Dem Bekanntschaftskreise unserer Pianistin Amalie Rieffel, welchen diese in Norddeutschland und besonders im kunstgebildeten Leipzig zu besitzen sich erfreut, einmal wieder etwas über diese Künstlerin mitzutheilen, ist der Zweck dieser Zeilen. A. Rieffel lebt seit vier Jahren hier im Norden in den freundlichsten Verhältnissen. Was ihre Kunst anbetrifft, so wohnt in der Künstlerin noch immer der regsame Geist, dem man auch einst in Leipzig die Anerkennung nicht versagen konnte. Ihre Neigung und Studien sind noch stets Bach, Mendelssohn, Henselt, Schumann, Liszt, Thalberg, jedoch vorzugsweise Chopin. Auch hier haben wir uns oft an ihrer Kunst erfreut; besonders ist sie bei Unterstützung fremder Künstler oft thätig gewesen; wie sie denn auch bei der Anwesenheit der schwedischen Königsfamilie viermal die Ehre hatte, sich vor derselben hören zu lassen. Vor einiger Zeit wurde sie aufgefordert, in der benachbarten Stadt Drammen ein Concert zu geben, was auch geschah. Jedes von ihr vorgetragene Tonstück fand lebhaften Beifall, und ein Duett von Osborne und Beriot mußte sie auf Verlangen wiederholen.

Florenz. Ein Brief Rossini's an den Tonkünstler Donzelli, eine deutsche Sängerin betreffend, abgedruckt in dem

in Bologna gedruckten Nationale Nr. 77: „Theurer Freund! Willst du dich allem Jammer dieser Welt entziehen, so komm hierher, höre die Lucia der herrlichen Korradori *), laß dich mit uns bezaubern. Glaube mir, in ihr allein erhebt sich die Täuschung zur Vollkommenheit, weil die große Sängerin eine eben so große Schauspielerin und mimische Künstlerin ist, und ihre so großen Eigenschaften durch eine prächtige edle Gestalt, durch ein schönes sprechendes Antlitz unterstützt werden. Wo könntest du alle diese Gaben in dieser Weise vereinigt finden? Nirgends! Daher komm, dich erwartet dein Freund

Joachim Rossini.

Florenz, am 15. Febr. 1849.

*) Die Künstlerin ist in der Nähe Wiens geboren, erhielt in Wien ihre musikalische Bildung und trat früher, bevor sie in Italien zu solcher Gefeiertheit gelangte, auf mehreren deutschen Bühnen nicht ohne Beifall auf.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Der Clarinetist **Seemann**, welcher sich einige Zeit in Paris aufhielt, hat in Hannover ein Concert gegeben.

Fräul. **Marie Wieck** spielte im letzten Abonnementconcert in Bremen.

In **Bonn** hat sich ein Ventiltrompeter hören lassen, Namens Schreiber, welcher Violinvariationen von Artot vortrug und alles in Erstaunen setzte.

Tichatscheck wird in Frankfurt a. M. gastiren.

Hr. **Elwart**, Harfenvirtuos aus Petersburg, und MD. **Dorn** aus Cöln befinden sich jetzt in Berlin, und werden daselbst Concerte geben. Die Proben zum „Thal von Andorre" haben in Berlin bereits begonnen.

A. von Kontski bereist jetzt sein Vaterland. Er gab unter großem Beifall in letzter Zeit Concerte in Lemberg, Tarnow, Krakau. In Lemberg hat er bereits sechs Concerte gegeben.

Ernst ist von hier nach Weimar gereist, um dort mit Liszt in einem Wohlthätigkeits-Concert zu wirken, und dann nach London zu gehen.

Neue Opern. In Dessau kam eine neue Oper von **Lux** „Rosamunde" zur Aufführung, hat indeß wahrscheinlich ihres unbefriedigenden Sujets wegen nur eine Aufführung erlebt. Dankbarer für die Bühne ist jedenfalls „das Käthchen von Heilbronn", indeß enthält auch die neue Oper vieles Gute.

In Rom wurde eine neue Oper von **Giuseppe Verdi** unter dem Titel „La battaglia di Legnano" gegeben, und gefiel sehr wenig; man sagt, sie sei noch weit unbedeutender und melodienärmer als seine früheren Compositionen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Componisten und Gesanglehrer **Jul. Stern** in Berlin ist das Prädicat als Musikdirector verliehen worden.

Der Violinvirtuos **J. J. Bott** in Cassel ist zum Hof-Concertmeister daselbst ernannt worden.

Todesfälle. Nekrolog. Am 14ten März starb zu Dessau der Kammermus. **Heinrich Fuchs**, bekannt und berühmt als Virtuos auf dem Horn. In den Concerten vieler namhaften Städte (Leipzig, Dresden, Hamburg) wurde sein schönes Talent, das sich besonders in einer eigenthümlichen Weichheit des Tones, wie in einem künstlerischen Vortrag überhaupt zeigte, anerkannt. Er war geboren am 18ten Febr. 1791, und stand zweiunddreißig Jahre im herzogl. Dienste, worin er jedoch in den letzten vier Jahren nicht mehr als Hornist wirkte. In den Zeiten seiner Kraft gehörte er unbedingt mit zu den Zierden der Dessauer Kapelle, und war er auf seinem Instrumente (damals noch ohne Ventile) ein wahrhaft vollendeter Künstler. Wir dürfen hoffen, daß ein Jeder, der ihn als solchen gekannt hat, ihm auch im Geiste den ehrenden Lorbeer auf das Grab legen werde. — Für das Horn sind von seiner Composition vier Concertinos im Stich erschienen, Op. 4 und 5 bei Hofmeister in Leipzig, Op. 6 und 7 bei Schott in Mainz (noch zwei derartige Manuscripte befinden sich im Nachlaß), und außerdem ein Amusement für Flöte und Clavier, bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Dessau. Louis Kindscher.

Vermischtes.

Der **Magdeburger Tonkünstler-Verein** feierte Beethoven's Gedächtniß am 26sten März durch Vorträge und musikalische Aufführungen; u. A. Trio für Streichinstrumente Op. 9. C-Moll, und Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell Op. 97. B-Dur, und Lieder: „Kennst du das Land" und „Wachtelschlag"; Beethoven's Biographie von Marx aus Schilling's Lexikon wurde vorgelesen.

Flotow's „Matrosen" wurden mit vielem Beifall in Frankfurt a. M. zum ersten Mal gegeben.

Die Sängerin **Catalani** ist in Folge der Unruhen in Florenz, in dessen Nähe sie eine herrliche Villa besitzt, nach Lyon gereist.

Eine talentvolle, junge und blendend schöne Sängerin, **Antonia de Mendi**, Nichte der Viardot-Garcia, trat als Amine in der italienischen Oper in Brüssel auf. Es wurde ihr allgemeiner Beifall und am Schlusse Hervorruf zu Theil.

Druckfehler. Nr. 25, S. 134, Sp. 1, 13te Textzeile von oben lies Melodietöne statt Harmonietöne.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 29. Den 9. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Literarisches. — Blick auf den Musikzustand im Herzogthum Braunschweig. — Leipziger Musikleben. — Kritischer Anzeiger.

Literarisches.

Dr. Friedr. Theod. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. — Reutlingen u. Leipzig, Carl Mäcken. Bis jetzt 2 Theile in 3 Abtheilungen, 1846—1848.

Wenn wir darangehen, dem musikalischen Publikum über ein erst halb erschienenes Werk Bericht zu erstatten, so liegt hierin schon ein Urtheil, und zwar dies, daß wir dem Buche eine durchgreifende, ja eine absolute Bedeutung beimessen, — eine Behauptung, welcher von vornherein nicht leicht Jemand widersprechen dürfte, der auch nur einem Theile jenes Buches eine mehr als flüchtige Durchsicht gewidmet hat.

Vischer ist Hegelianer, und zwar, wenn wir uns der Gruppenbenennung Michelet's bedienen sollen, aus dem linken Centrum der Hegel'schen Schüler. Seine Methode ist somit die speculative, d. h. begrifflich entwickelnde, weder einseitig synthetische, noch analytische; und sie bringt, mag man nun über ihren Werth so oder so urtheilen, d. h. selbst Hegelianer sein, oder nicht, das unbestreitbare Verdienst mit sich, daß der Verf. an allen Stellen der bis jetzt erschienenen Theile unablässig sich mit den Vorgängern in der Aesthetik, älteren und neueren, in Bezug setzt, und seine Ergebnisse dadurch gewinnt, daß er bald jene einander gegenüberstellt, bald selbst vervollständigend und widerlegend dazwischentritt. So wird einmal der Leser in den Zusammenhang der reichen Gedankenwelt gesetzt, die ihm etwa bereits früher zu eigen geworden, andererseits kann aber das Gesammtresultat nicht anschaulicher und zweifelsfreier unterstützt werden, als auf diese Weise, die jeden Vorgänger an seinem Ort das sagen läßt, was er wirklich zur Fortentwickelung des Ganzen bis zu dem heutigen System beigetragen hat.

Der Verf. sondert den reichen Stoff seines Werkes in drei Hauptheile: 1) die Metaphysik des Schönen, 2) die Lehre vom Schönen in einseitiger Existenz, nämlich a) dem Naturschönen, b) der Phantasie, und 3) die Lehre von der Kunst. Der letzte Theil, der in dem eigentlichen, reichsten und höchsten Gebiet des Schönen, und für das musikalische Interesse insbesondere reiche Aufschlüsse verspricht, ist im Laufe dieses Jahres zu erwarten.

Verweilen wir zunächst einige Augenblicke bei der Systematik des Werks, deren Bedeutung vom Verf. mit Recht sehr hoch gestellt wird, indem die Folge im System allerdings eine Nachahmung der Stufen, in denen sich der Begriff des Schönen verwirklicht, zu ihrer Aufgabe hat. — Anknüpfend an das System der Wissenschaft überhaupt, weist Vischer, abweichend von Hegel, der Behandlung der Kunst die Stelle nach der Religion an, während bei beiden die Philosophie als dritte Stufe im Gebiete des absoluten Geistes dasteht. Es genügt hier, den von ihm aufgestellten Grund jener Rangordnung aufzuführen. Der absolute Geist nämlich wiederholt in seinem Gebiet die bereits früher vollzogene Theilung in Subject und Object, aber so, daß hier das Object das eigene,

selbsterzeugte Gegenbild des vom absoluten Geiste durchdrungenen Subjects ist. Die Rangordnung der Arten, in welchen jene Theilung erfolge, so fährt der Verf. §. 5 fort, hänge nun davon ab, ob das Gegenbild dem Subjecte und seinem absoluten Gehalte vollkommen adäquat sei, und ob dieses mit Freiheit als Urheber desselben in ihm sich wiedererkenne. In der Religion sei dieses Verhältniß ein unfreies, dunkles, verwachsenes; in der Kunst, wiewohl auf sinnlicher Grundlage, so doch ein freies. Die Philosophie habe sodann zu ihrem Gegenbilde Geist, wie die Subjectivität, die das Subject durch die reine und freie Thätigkeit des Denkens erzeuge und in ihm ganz bei sich bleibe.

Die Grundlage für den ersten Abschnitt — den Begriff des einfach Schönen — bildet die *absolute Idee*, wie sie durch die Metaphysik, richtiger durch den Gang der philosophischen Entwickelung bis zur Lehre vom absoluten Geiste, und in specie von der Religion, sich ergeben hat. Tritt nämlich diese Idee, welche in entsprechender Wahrheit nur durch das speculative Denken erfaßt werden kann, zunächst in Form der Unmittelbarkeit, der sinnlichen Anschauung vor dem Geiste auf, so wird im Geiste der *Schein* erzeugt, daß ein Einzelnes (in der Begrenzung von Zeit und Raum Daseiendes) seinem Begriffe schlechthin entspreche, daß also in ihm zunächst eine bestimmte Idee, und dadurch mittelbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei. *Dieser Schein*, oder die Erscheinung der absoluten Idee in sinnlicher begrenzter *Weise ist das Schöne*.

Wir fühlen, indem wir die vorstehenden Gedanken den §§. 12 u. 13 entnehmen, sehr wohl die mißliche Stellung, die eine solche aus dem Zusammenhang eines dialectischen Systems gerissene Definition als beweisender Satz einzunehmen vermag, nicht minder, wie unerquicklich der Schematismus der weiteren Capitelüberschriften, wollten wir uns auf diese encyclopädische Angabe des Inhaltes beschränken, sein würde; vorübergehend mag jedoch die Bemerkung Raum finden, daß jene Grunddefinition hier nichts beweisen, nur angeführt sein soll, weil sie zur skizzenhaften Angabe der wissenschaftlichen Richtung unseres Vfs. wesentlich erschien, und daß wir statt einer Registerabschrift lieber hin und wieder ein lebendiges Wort aus dem reichen Fluß des Textes und der Anmerkungen eintreten lassen werden.

Die drei Momente, welche in der vorstehenden Begriffsbestimmung des Schönen liegen: die Idee, das Bild oder die sinnliche Erscheinung der Idee, und die Einheit beider, werden Gegenstände gesonderter Betrachtungen. Wir heben aus der mittleren eine Stelle heraus, welche als erläuternde Bemerkung dem Satze beigefügt ist, daß als Merkmal und Richtmaaß des Schönen lediglich die specifische Art gelten könne, in welcher sich die Gegensätze der Gattung und der Zufälligkeit zur Einheit des Schönen durchdringen, keineswegs aber gewisse bestimmte Eigenschaften.

„Hat man die Idee als Einheitspunkt im Schönen verloren, so meint man schlechtweg in vereinzelten äußeren Merkmalen das Wesen des Schönen selbst einzufangen; man vergißt, daß nur eine Concretion solcher formeller Bestimmungen ein Schönes bilden kann, man vergißt also z. B., daß das Schöne auf gewissen seiner Stufen zwar symmetrisch ist, aber nicht *blos* symmetrisch, sondern so, daß das Symmetrische von freien Linien umspielt wird, und glaubt trotz dem durch die Symmetrie nicht nur ein Merkmal, sondern eine Definition des Subjects der Merkmale gegeben zu haben. In dieser Enge befanden sich die englischen Sensualisten des vorigen Jahrhunderts, z. B. Hutcheson. — Was Hogarth's bekannte Theorie von der Wellenlinie und Schlangenlinie betrifft, so liegt darin gewiß eine Ahnung, die nicht zu verachten ist. Hogarth ahnt in ihr die Linie der Individualität, welche die Linie des festen Maaßes, den Kanon der Gattung mit ihren rinnenden Wellen umspielt; er weist nach, wie sie in Muskel und Haut sich um die festen Bestandtheile des menschlichen Körpers legt, wie sie in den Bewegungen wiederkehrt; man darf nur über seine subjective Begründung (leichte Hindernisse beschäftigen angenehm) hinausgehen, so öffnet sich eine ahnungsreiche Aussicht in weltbauende Gesetze, in die Symbolik der Linien. *Burke*, der bedeutendste, bestreitet schon die Meinung, daß bestimmte Maaßverhältnisse an sich schon Schönheit begründen: Proportion begründet nicht Schönheit, sie bestimmt nur die *Gattung*. Eine nach den Verhältnissen streng gebildete Figur kann häßlich, eine von ihnen merklich abweichende kann schön und reizvoll sein. *Nicht die Größe und ihre Verhältnisse, sondern die Beschaffenheit* (Qualität) *ist die wirkende Ursache der Schönheit*. Das wahre Gegentheil der Schönheit ist nicht Disproportion oder *Ungestaltheit*, sondern *Häßlichkeit*. Jene ist nicht der Schönheit, sondern der Vollständigkeit und Richtigkeit der Form entgegengesetzt; ist sie hinweggeräumt, so ist darum noch nicht Schönheit da. Schönheit ist eine positive Kraft, Verhältnißmäßigkeit der Theile nur ihre negative Bedingung. (Ein Buckliger ist ungestalt, aber darum ein nicht Buckliger noch nicht schön). — Nach so scharfsinnigen Erörterungen fällt jedoch Burke in einen Sensualismus der schlimmsten Art, indem er das Schöne und Erhabene als bestimmte Eigenschaft der Körper als solcher auffaßt, wodurch sie so auf die Nerven wirken, daß sie (als erhabene) wohlthätig anspannen, erschüttern und von beschwerlichen Verstopfungen reinigen, oder (als schöne) die Fibern losspannen und durchaus eine angenehme Erschlaffung und Auflösung hervorbringen. Schöne Körper müßten

daher klein, von glatter Oberfläche, zart und delikat sein, welche Eigenschaften bildlich gewendet auch für die Schönheit der musikalischen Töne geltend gemacht werden.“ etc.
(§. 36, Anmerk. 2, S. 103 fg.)

Die verschiedenen Verhältnisse der im Schönen enthaltenen Momente zu einander, ihr Gegensatz und Widerspruch, bilden nun die zwei Hauptformen des Schönen: das Erhabene und das Komische.

Das Erhabene entsteht, indem die Idee, als die selbstständige Seite des Ganzen, aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, heraustritt, über dies hinausgreift, und ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegenhält; die Idee macht Miene, sich vom Bilde loszureißen (§. 83) und in das Unendliche zu entfernen, tritt somit in Negation zu ihrem Bilde. Das komische Element negirt nun wieder diese Negation im Erhabenen, d. h. die Entfremdung der Idee, als einer von außen kommenden, und macht dagegen geltend, daß das Bild, trotz seiner allen Brechungen des Zufalls hingegebenen Einzelheit, völlig im Besitze der Idee ist, hätte die Negation im Erhabenen einfach Recht gehabt, d. h. hätte die Idee wirklich die Grenzen des Bildes ganz überfliegen können, so wäre keine Negation dieser Negation möglich; es bliebe dabei. Aber die Idee blieb im Erhabenen doch an das Bild gebunden, und nun macht das Bild daraus Ernst, bindet von seiner Seite die Idee an sich, schließt sie nicht schlechthin aus, sondern nur sofern sie überschwänglich sein will: vindicirt sie sich selbst. Im Erhabenen sagte die Idee zum Bilde: ich bin in dir das Geltende, nicht du. Im Komischen sagt das Bild zur Idee: du brauchst mich, du bist nichts außer mir, ich bin du. Weiterhin wird gezeigt, wie das Komische in einem Contraste zur Erscheinung kommt und seine Natur als eines relativen Verhältnisses entwickelt.

Diese Coordination des Erhabenen und Komischen ist dem Verf. unseres Werkes eigenthümlich, und mit Meisterhand durchgeführt. Hegel zerstreut diese Formen in die weiteren, bestimmteren Theile seines Systems; Ruge faßt den Begriff der Erhabenheit als dem der Schönheit voraufgehend, als ihn mit bildend, auf, während der Verf., unseres Dafürhaltens mit vollem Recht, den fertigen, erfüllten Begriff des Schönen dieser seiner Entzweiung vorausgehen läßt.

Die Behandlung des Erhabenen und Komischen, welche den Rest des ersten Bandes füllt, enthält eine Menge der reichsten Gedanken, deren wahrer Werth jedoch eben in der systematischen Entwicklung eines Momentes aus dem anderen, in der organischen Verbindung mit dem Vor und Nach liegt. Zu den interessantesten Punkten gehört das Verhältniß des Häßlichen im Schönen („das Häßliche ist im Schönen zulässig, wenn es furchtbar ist“ §. 98), (das Häßliche als Moment des Komischen §. 148 fg.); das Tragische des sittlichen Conflictes (§. 135—39); das Verhältniß von Posse, Witz (mit der Unterabtheilung: Ironie) und Humor (d. i. dem objectiv, subjectiv und absolut Komischen) zu einander; endlich die jedem Hauptabschnitt beigefügte Betrachtung des subjectiven Eindrucks, des Schönen überhaupt, und des Erhabenen und Komischen insbesondere.

Hat sich so der reine Begriff des Schönen nach den in ihm enthaltenen Momenten vor uns enthüllt, so bildet ein aus der übrigen Philosophie herübergenommener Gedanke den Uebergang in den zweiten Theil; es ist dieser: „Wenn ich ein Allgemeines in allen seinen Momenten begriffen habe, bin ich bei seinem Dasein angekommen; es kann nicht nur sein, es muß sein, es ist.“

(Schluß folgt.)

Blick auf den Musikzustand im Herzogthum Braunschweig.

Wenn wir versuchen, einiges Licht über das so spärlich beleuchtete Musikwesen im Braunschweigischen zu verbreiten, so stellen wir uns dabei streng auf den Standpunkt unserer Zeit, auf den des geistigen Fortschrittes in der Kunst. Längere Zeit hindurch führte leider die Herrschaft in der Kunst das geistlose Virtuosenthum, wobei die Ausbildung der Technik dem eigentlichen wissenschaftlichen Kunststudium bevorzugt wurde. Jetzt, nachdem diese nothwendige Uebergangsperiode das steife Formenwesen der älteren Zeit verdrängt, dahingegen die technischen Mittel zur vollendeten Darstellung der geistvollen Producte der neueren Zeit, eines Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Gade u. A. geliefert hat, jetzt streben wir höher in der Kunst, nicht der steife Perückenstyl, nicht der leere Klingklang der früheren Perioden sagt uns zu und soll uns zusagen, sondern der neue, dem allgemeinen Zeitgeiste entsprungene Kunstgeist. Wie im politischen und socialen Leben alte Formen gestürzt sind, so kann auch im Kunstleben unmöglich der alte Schlendrian, der entweder den Künstler dem Seiltänzer gleichstellte, oder ihn durch seine schroffe Abgeschiedenheit von der Welt zum Philister stempelte, länger fortbestehen. Der Künstler soll nicht wie bisher oft mit unkünstlerischen Mitteln um den Beifall der Masse buhlen, er soll aber auch nicht in stolzer Selbstgefälligkeit von der Oeffentlichkeit sich zurückziehen. Soll die Kunst wahr-

haft gedeihen, so muß zwischen dem eigentlichen Künstler und dem kunstsinnigen Publikum eine stete, kunstfördernde Wechselwirkung stattfinden, der Art, daß das Publikum nach seinem geistigen Standpunkte die allgemeine Kunstrichtung bestimmt, der Künstler aber auf diese Richtung veredelnd einwirkt. Reichen sich auf diese Weise die Künstler und kunstsinnigen Dilettanten die Hand, so kann die Kunst hinter den Zeitanforderungen eben so wenig zurückbleiben, als sich von dieser beherrschen lassen.

Wenden wir unseren Blick zunächst auf die Stadt Braunschweig, so stellt sich heraus, daß hier die nothwendige Wechselwirkung zwischen Publikum und Künstlern fehlt. Das kunstsinnige Publikum, das die Kunst in der Regel mehr als Erheiterungs= wie als Veredelungsmittel betrachtet, beherrscht in Braunschweig in ungemessener Weise den Künstler und stempelt ihn zum Dilettanten. Beweise dafür sind uns in Menge bekannt, doch wollen wir nur einige derselben anführen. Mehrere Jahre hindurch bestand in Braunschweig meist unter höheren Staatsbeamten ein Concert=Verein für Oratorienmusik. Die jährlich veranstalteten Concerte wurden mit den großartigsten Mitteln ausgestattet, die geräumige Egidienkirche diente als Concertsaal, an 500 Sänger und 150 Instrumentalisten bildeten die Chormasse; die vorzüglichsten Solosänger vom Herzogl. Hoftheater übernahmen die Solopartien, zur Direction wurden meist die Componisten der aufzuführenden Oratorien eingeladen, wie Fr. Schneider, Spohr Mendelssohn und F. Hiller; keine Kosten, selbst die zur Erleuchtung der Kirche, wurden gespart: dennoch fand dies Unternehmen immer minderen Anklang. Suchen wir auch den Grund davon zunächst in dem Unzeitgemäßen solcher Aufführungen, so ist doch nicht zu leugnen, daß das Ueberwiegen des Dilettantismus hiernächst der Hauptgrund des Verfalls dieser Conzerte war. Braunschweig besitzt vielleicht die Mittel, einen Chor von 150 tüchtigen Sängern herzustellen, statt dessen trat ein schwankender, oft höchst unrein singender Chor von 500 Mitgliedern auf; ein Künstler an der Spitze würde die Chorsänger nach ihren musikalischen Leistungen aufgestellt haben, der Dilettantismus aber bewirkte, daß die schönsten Frauen, wenn auch mit heiseren, unreinen oder gar keinen Stimmen, die Vorderplätze einnahmen; ein Künstler an der Spitze würde nach Solosängern sich umgesehen haben, die mit innerem Berufe, mit heiligem Drange die ernsten, erhabenen Gesänge der Kirche darzustellen bemüht gewesen wären, auch wenn man unter Dilettanten hätte suchen müssen; statt dessen ließ man die Opernsänger Empfindungen heucheln, die ihnen meist fremd waren, oder man ließ sie kalt und trocken ihre Noten absingen; ein Künstler an der Spitze würde das Einüben der Chorgesänge einem kunst= und wissenschaftlich gebildetem Manne übertragen haben, statt dessen übertrug man diese Function dem Theater=Chordirector, dem der Kirchenstyl so fremd war, wie die höhere Aesthetik. So kam es denn, daß meist die zur Direction eingeladenen Componisten erst verzweiflungsvoll, und meist ohne vollständigen Erfolg, an das Einüben der Chöre gehen mußten, bevor die Aufführung stattfinden konnte. Hiermit sei dem Dilettantismus keineswegs der Stab gebrochen, im Gegentheil ist der Eifer, mit welchem jener Concert=Verein solche großartigen Aufführungen zu bewerkstelligen suchte, sehr zu rühmen. Im Dilettantismus liegt die auf den Künstler so wohlthätig wirkende äußere Anregung; doch beherrscht der Dilettant den Künstler, gebietet jener über die Kunstmittel und Kunstformen, so sind Mißgriffe der schlimmsten Art nicht zu vermeiden. In Braunschweig sind eine Menge Kunstmittel für Opern= und Kammermusik, allein für Oratorienmusik fehlen sie gänzlich, weil kein Künstler von noch rüstigem Mannesalter in Braunschweig lebt, der das Studium dieser Musik vorzugsweise zum Beruf gewählt hat. War es daher ein Mißgriff von Seiten der kunstsinnigen Dilettanten Braunschweigs, solche großartige Concerte in's Leben zu rufen, so erscheint es als ein noch größerer Mißgriff, diese Concerte ganz fallen zu lassen. Man hätte die wenigen zu diesem Zwecke sich eignenden Kunstmittel vereinigen, die Lücken durch Aufmunterung und allmälige Heranbildung junger Talente ausfüllen und im kleineren Maaßstabe solche Aufführungen fortsetzen sollen, nach und nach würde gewiß der Kunstgeschmack, die Kunstrichtung des Braunschweiger Publikums sich derartigen Aufführungen mehr und mehr zugewendet haben; nicht die Massen können anhaltend wirken, wohl aber der lebendige, vom Geiste des Kunstwerks durchdrungene Vortrag. Mit diesen Concerten ist alle Kirchenmusik in Braunschweig verschwunden. Wenn höchstens am Charfreitage noch in der Domkirche nach dem Gottesdienste eine geistliche Musik von dem Opernpersonale veranstaltet wird, so gleicht solche in Form und Inhalt mehr einer Concert= als Kirchenmusik. Wie mit der Kirchenmusik, steht's auch mit der Orgelspielkunst; vergebens horcht man in Braunschweigischen Kirchen nach Bach'schen Motiven und Harmonien, statt dessen hört man nicht selten süßliche Opernmelodien. In weiser Anerkennung eines solchen unkünstlerischen Orgelspiels soll der Magistrat den löblichen Beschluß gefaßt haben, die besten Organistenstellen, die über 150 Thlr. dotirt sind, künftig auf höchstens 150 Thlr. herabzusetzen; so soll bereits mit der Domorganistenstelle der Anfang dazu gemacht sein.

Welche glänzenden Aussichten für die Kunst und den Künstler!

Braunschweig hat eine Menge Bildungsanstalten jeder Art, in welchen auch alle möglichen Künste, selbst die Kunst in Wachs zu bossiren, vertreten sind, überblickt man aber die Kataloge, so findet Musik höchstens das allerletzte Plätzchen, oder wie im Kataloge des berühmten Collegii Carolini gar keinen Platz. Man ist hier demnach noch weit entfernt, die Musik, namentlich den Gesang, als allgemeines Bildungs- und Erziehungsmittel zu betrachten. Dahingegen werden andere musikalische Institute, die einen besonderen Zweck haben, als die Oper, die Kapelle, das Institut für Militairmusiker mit bedeutenden Opfern erhalten.

Ueber die Leistungen des Opernpersonals ausführlich zu schreiben, halte ich für überflüssig, da seit einer langen Reihe von Jahren dieselben Hauptkräfte, dieselben Leistungen geblieben sind. Es ist anzunehmen, daß ein Personale, welches viele Jahre mit einander wirkt, im Ensemble tüchtig ist, eine gewisse Routine und dem Publikum gegenüber eine gewisse Sicherheit und Ungezwungenheit im Auftreten zeigt; es ist aber auch anzunehmen, daß ein solches Personale, noch dazu bei mangelnder Kritik, in eine zu große Sicherheit, in einen geistlosen Mechanismus, in eine vornehme Nachlässigkeit versinkt. Was äußeren Pomp der Oper anbetrifft, so bin ich davon stets mehr als zu sehr befriedigt, was aber bei den einzelnen Sängern wahres dramatisches Leben, ästhetische Haltung, tiefe und wahre Charakterauffassung und edle Durchführung derselben anbetrifft, so wurde solches, auch wo das Streben darnach sichtbar war, meist durch die lächerliche Effecthascherei, durch unnatürliche Sentimentalität oder vornehme Nachlässigkeit, durch den modernen Orchesterlärm, wohl auch durch Mangel an dramatischer und kunstwissenschaftlicher Bildung, unterdrückt. Die allgemeinen Klagen über deutsche Oper treffen auch Braunschweig; hoffentlich wird der neu erwachte deutsche Sinn auch für die deutsche Oper nur wohlthätige Folgen tragen. Wenn es nicht von jedem einzelnen Opernsänger abhängt, auf eine zeitgemäße Umgestaltung der Oper und dadurch auf eine bessere, der deutschen Charakterbildung und Anschauungsweise angemessene Kunstrichtung zu wirken, so hängt es doch von jedem einzelnen dieser Sänger ab, im Concertsaale seine eigene Kunstrichtung zu documentiren. Liest man aber ein Concertprogramm, wie es von unseren Opernsängern aufgestellt ist, so sollte man meinen, es wäre für Harfenmädchen geschrieben: Lieder von A. Fesca wechseln mit Wiesenender'schen, Kücken'schen, Proch'schen u. dergl. ab; Mendelssohn, Schumann, Franz, G. Wöhler, Gade, Flügel und ähnliche Componisten sind unbekannte Größen.

Wenden wir uns zur Hofkapelle. Die Kunstrichtung dieser Kapelle hat sich neuerdings durch einen öffentlichen Streit zwischen ihr und dem Publikum documentirt. Der Kapelle wird von letzterem vorgeworfen, daß sie seit der Zeit, in welcher Kapellmeister G. Müller ihr Anführer sei, in keinem Concerte andere Instrumentalwerke als die bekannten, längst eingeübten Opernouvertüren gespielt habe, daß sie selbst in dem jüngsten Concerte des Hrn. Stahl, zu welchem die Ouvertüre zum Sommernachtstraum angekündigt war, statt deren eine von jenen Opernouvertüren vorgetragen habe. Darauf erwidert die Kapelle (ausschließlich des Hrn. Kammermusikus A. Leibrock), sie hätte keine Zeit und Lust zur Einübung von neuen Compositionen behufs eines Concertes, da sie nur 25 Thlr. Entschädigung vom Concertgeber erhalte, welche Summe außerdem nicht einmal ihr selbst, sondern ihren Wittwen und Waisen zu gute komme. Ein späterer Artikel stellt die Sache so dar, daß der Künstler zweierlei bedürfe: Brod und Beifall (kann denn der Künstler ohne Beifall nicht bestehen?), daß das Brod knapp sei, daher die meisten Kapellisten Privatunterricht geben müßten, daß der Beifall aber bei früheren Versuchen in Aufführung größerer Orchesterwerke nicht genügend gewesen sei, um der Kapelle Lust zu größeren Bestrebungen zu bereiten. Mag dieses alles wahr sein, so ist doch eben so wahr, daß derjenige den Beruf eines wahren Künstlers verkennt, der nur des Brodes und des Beifalls wegen zu höherem Kunststreben sich fortreißen läßt, er steht unter dem Dilettanten, er erniedrigt sich zum Handwerker; nur wer der Kunst Opfer zu bringen vermag, kann von ihr beglückt, beseligt werden, wer nicht, dem verschließt sich das himmlische Reich der Töne, dem bleibt nur der Klingklang. Ref. weiß aus tausend Erfahrungen, daß ein großer Theil des Publikums bei den heiligsten Bestrebungen des Künstlers nur zu ungerecht ist, darf der Künstler deshalb in seinen Bestrebungen nachlassen? Ist nicht die Kunst selbst gerecht, giebt sie nicht selbst den schönsten Lohn? Um Brod zu haben, mag der Künstler die unkünstlerischsten Arbeiten verrichten, er mag Instrumente stimmen, mag Noten abschreiben: aber einige Stunden des Tages müssen auf's Uneigennützigste der Kunst, der wahren, gewidmet sein!

Ein drittes Institut ist das Musikinstitut zur Heranbildung von Militairmusikern und Kapellisten unter Leitung des Hrn. Zabel. So bedeutend die musikalischen Kräfte dieses Instituts sind, so unbedeutend für die Kunst erscheint dasselbe durch eine seichte Kunstrichtung, Opernarrangements, Tänze mit obli-

gatem Locomotivengebrüll, Hundegebell u. dergl. füllen vorzugsweise die Concertprogramme dieses Instituts an.

Es bleibt uns nun noch übrig, über das Wirken der Musiklehrer einige Bemerkungen auszusprechen. Von einer eigentlich höheren Kunstanschauung scheint fast Keiner der vielen Musiklehrer Braunschweigs durchdrungen zu sein, entweder man verfährt planlos, oder man strebt dem Ziele der geistlosen Virtuosität zu. Nichts eiliger haben die Musiklehrer zu thun, als eine Fesca'sche Clavierpièce, ein Fesca'sches Lied einzuüben und zum öffentlichen Vortrag zu bringen. Ref. erhielt eine Clavierschülerin aus Braunschweig, welche bereits bei drei Lehrern Unterricht genossen hatte, und mit dilettantischer Fertigkeit ein schwieriges Fesca'sches Clavierstück vortrug; als Ref. dieser Schülerin ein einfaches Lied ohne Worte von Mendelssohn vorlegte, fand sich, daß sie die Noten nicht kannte. Auf die Frage: Aber wie haben Sie's gemacht, jene schwierige Pièce zu erlernen? — antwortete jene naiv: Ei, das ist keine Kunst, mein Lehrer hat mir Tact für Tact so lange vorgespielt, bis ich ihn nachspielen konnte. — Daß nach solcher jammervollen Methode nicht alle Braunschweiger Musiklehrer unterrichten, versteht sich von selbst, ja ich könnte einige tüchtige Musiker namhaft machen, die das schönste Streben bekunden, aber bei der Masse von Musiklehrern nicht durchzudringen vermögen. Fesca, der die herrlichsten Kunstanlagen besaß, ist unter der Herrschaft des Dilettantismus künstlerisch noch früher zu Grunde gegangen, als körperlich; seine körperliche Auflösung erfolgte am 22ten Februar, betrauert von Dilettanten, denen er alles galt, betrauert von Künstlern, die vergeblich nun auf eine künstlerische Erhebung eines so schönen Talents hoffen. Eine höhere Kunststufe, als Fesca sie errungen hatte, nimmt unstreitig Litolff, der meist im Braunschweigischen lebt, ein; doch so sehr die Braunschweiger ihn verehren, so zählt ihn Ref. doch keineswegs zu den wissenschaftlich gebildeten Musikern, oder zu denen, die sich eine ernste Rechenschaft von dem hohen Künstlerberuf geben; auch Litolff wird unter der Herrschaft des Dilettantismus zu Grunde gehen. — So regiert in der Kirche, in der Oper, im Concertsaale, im Hause der Dilettantismus; im Allgemeinen befinden sich die Braunschweiger wohl dabei, nur wenige ächte Künstler jammern und wehklagen, daß in Braunschweig der Boden nicht zu finden, worauf sie säen, pflanzen und ärnten könnten.

Was von Braunschweig gesagt ist, gilt mehr oder weniger auch von den anderen Städten des Landes, die mit der Hauptstadt in engster Beziehung stehen und denen daher auch Braunschweig in musikalischer Beziehung als Vorbild dient. Wolfenbüttel, die Nachbarstadt Braunschweigs, erhält seine musikalische Nahrung meist von letzterem Orte; Oper, Concerte, Musikunterricht übernehmen vorzugsweise Braunschweiger Künstler, der Gesangverein wird vom Hof-Kapellmstr. Müller geleitet, da der erste Organist des Landes und Seminar-Musiklehrer H. Strube sich wegen Kränklichkeit zurückgezogen hat. Wolfenbüttel verbirgt gegenwärtig eine Musikruine, den früher in Berlin wohnenden brasilianischen Kapellmeister und Hof-Componisten C. F. Müller, dessen jetziges Leben dem Leben eines verkümmerten Kunst-Aristokraten ähnlich sieht.

Städte wie Helmstedt, Holzminden, Schöppenstedt u. a. haben keine künstlerische Bedeutung, da sämmtliche Städte keine Künstler von Bedeutung aufzuweisen haben; die ganze musikalische Thätigkeit dieser Ortschaften erstreckt sich auf Männergesang und dilettantisches Clavierspiel. In Seesen ist ein junger, in Berlin gebildeter Künstler, Müller, als Musiklehrer am jüdischen Institute angestellt, der ein wackeres Streben bekundet. Blankenburg hat stets auch in künstlerischer Beziehung die innigste Zuneigung zu Braunschweig gezeigt, es ist daher der Kampf kein geringer, welchen Ref. dort gegen den Dilettantismus zu überwinden hat, doch ist Blankenburg die einzige Stadt im Braunschweigischen, welche noch bis vor wenigen Jahren regelmäßige Kirchenmusiken mit dem Gymnasial-Chore aufführte, welche seit funfzehn Jahren sich eines ständigen Gesangvereins erfreut, welche mehrere in künstlerischer Beziehung bedeutende Gesangfeste veranstaltete und fortwährend größere Werke zur Aufführung bringt. Zu diesen Werken zählen wir insbesondere Jephta, Messias, Alexanderfest von Händel, Requiem von Mozart, die Pfade zur Gottheit und Reue des Petrus von Liebau, den 42sten Psalm, Walpurgisnacht von Mendelssohn, Comala von N. Gade, Zigeuner von J. Becker, außerdem größere Werke von F. Schneider, Spohr, Lieder von Mendelssohn, Schumann u. A. Wenigstens ist hieraus zu erkennen, daß der Dilettantismus trotz seiner eifrigen Bemühungen bis jetzt noch nicht zur Herrschaft gelangt ist. Der Clavierunterricht wird von Ref. nach einer den Zeitbedürfnissen nach umgestalteten Logier'schen Methode ertheilt, wie in der Nachbarstadt Quedlinburg, und trägt bereits die schönsten Früchte. — Zum Schluß eine Anekdote: Kürzlich kam zu Ref. ein Dilettant aus Braunschweig und bat, mit ihm und einem anderen Musiker die Fesca'schen vorzüglichen Trios zu spielen. Ref. ging ein, doch mit der Bedingung, zuerst das

Schumann'sche D=Moll Trio zu spielen. Während des Spiels wuchs die Begeisterung für dieses Werk dermaßen, daß es zum förmlichen Einstudiren kam. Endlich bemerkte Ref., wir bedürfen der Erholung, lassen Sie uns zu diesem Zwecke Herrn Fesca vornehmen. Kaum waren die ersten Seiten gespielt, als jener Dilettant wüthend mit den Worten die Fesca=schen Trios zur Erde warf: Nein, nach solcher Musik ist die Fesca'sche selbst zur Erholung zu schlecht, sie mag ruhen!

H. Sattler.

Leipziger Musikleben.

Euterpe.

Mit dem achten, am 28sten März stattgehabten Concert beschloß die Euterpe für diesen Winter ihre Thätigkeit. Noch viel ward in demselben musicirt. Die Vehmrichter=Ouvertüre von Berlioz eröffnete, die Ouvertüre zu dem „Feldlager in Schlesien" von Meyerbeer beendete es. Die Wahl der ersteren war dankenswerth, die Ausführung derselben war es nicht. Meyerbeer's Ouvertüre, als neu und im Manuscript zu Gehör gebracht, war auf Effect berechnet, den sie verfehlte; die Schuld daran lag an ihr selbst, nicht an den Ausführenden, welche gut und sicher spielten. An Soloinstrumentalvorträgen brachte der erste Theil zwei Stücke für Pianoforte: Paraphrase einer Cavatine aus „Lucrezia Borgia" von Kullak, und „die Schwalben" von L. v. Meyer, beide vorgetragen von Hrn. Enke, welcher die technischen Schwierigkeiten glänzend beherrschte, sich überhaupt als sehr fertiger, gewandter Spieler bewährte; der zweite Theil brachte einen Concertsatz für Clarinette von Fr. Herrmann, vorgetragen von Hrn. Landgraf. Außerdem benannte das Programm fünf Gesangscompositionen, an deren Ausführung sich die Damen Würst und ***, die HH. Wiedemann, Abel, Brassin und Behr, so wie mehrere Damen und der philharmonische Gesangverein betheiligten. Es waren diese Werke laut Zettel: 1) Duett „die Loreley" für Tenor und Baßstimme, mit obligater Clarinette= und Pianofortebegleitung, componirt von Jos. Netzer; 2) große Scene und Chor aus der Oper „der Schultheiß von Bern" von Conrad; 3) Preghiera aus „Moses" von Rossini, Quartett mit Chor; 4) Lebenslied, mit obligatem Violoncell und Pianofortebegleitung von Jos. Netzer; 5) Sextett mit Chor aus „Lucia di Lammermoor" von Donizetti. Eingeschoben ward in den ersten Theil noch ein Lied von Voß, gesungen von einem Frl. Gey. — Man sieht, es gab Vielerlei. Viel und gut aber, sagt das Sprüchwort, ist selten beisammen. Das Sprüchwort wurde nicht Lügen gestraft. Die beiden Compositionen von Netzer sind mit Geschick gefertigt, jedoch ohne inneren Gehalt; sie fesseln die Aufmerksamkeit für den Augenblick, wenn auch nicht ununterbrochen, und verschwinden dann spurlos. Das Andere war meistens auch nur Musik um der Töne willen. Außer der Ouvertüre von Berlioz und dem Gebet von Rossini war, streng genommen, nichts stichhaltig. Als Musik leichterer Gattung mochten die Gesangstücke von Conrad und Donizetti passiren, eben so die Virtuosenstücke von Kullak und Meyer, welche bei weitem nicht zu den schlechtesten ihrer Art gehören. Der Clarinettsatz zeigte Streben ohne Erfolg; das Zusammenspiel bei ihm war übrigens öfters sehr merklich gefährdet. Die hervorragendsten Leistungen von Seiten der Ausführenden waren die des Hrn. Enke. Sie fanden, wie verdient, reichen Beifall. Ref. hätte dem Spiel, zumal in der Kullak'schen Paraphrase, bisweilen größere Belebtheit gewünscht, was er der sonstigen Trefflichkeit desselben gegenüber nicht verschweigen mag. — Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, daß die Partie der obligaten Clarinette im Duett von Hrn. Landgraf, die des obligaten Violoncells im „Lebenslied" von Hrn. Grabau, die Pianofortebegleitung bei beiden von Hrn. Netzer ausgeführt wurde.

In wiefern der Verein seine Bedeutung für das hiesige Musikleben diesen Winter behauptete oder nicht behauptete, mag man aus folgender Uebersicht entnehmen. Symphonien brachte er zur Ausführung sieben: von Beethoven zwei, und je eine von Gade, Haydn, Maurer (neu), Schubert, Schumann; Ouvertüren spielte er von Beethoven, Bennett, Berlioz, Kalliwoda, Lindpaintner, Mendelssohn, Meyerbeer, Netzer, Rietz, Rossini, Spontini, Weber; ferner „Gruß aus der Ferne" von Verhulst und Weber's Aufforderung. Als Violinvorträge sind bemerkenswerth die von Lipinski und Wasielewski, als Claviervorträge die von Enke und Marie Wieck, als Gesangsvorträge die von Frl. Meyer. Daß Gumbert, Voß ꝛc. vertreten waren, bleibt Ref. eine wehmüthige Erinnerung, womit er scheidet.

A. D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

J. Wielhorski, Op. 18. Grande Marche. Bote und Bock. 15 Sgr.

Einen entschiedenen Charakter hat der Marsch nicht; es mangelt ihm, wie den meisten Stücken des Vfs., Individuelles. Die Schreibweise erinnert an Chopin. Was an dem Ganzen erfreulich, ist die gute Gesinnung. Auch diesmal zeigt sich der Verf. als treuer Anhänger ächter Kunst.

J. Rufinatscha, Op. 4. Drei Märsche. Mechetti. 30 Kr. C.M.

Die Märsche sind als „Festmarsch, Nationalmarsch, Trauermarsch" näher bezeichnet. Ob sie zu praktischem Zwecke verfaßt worden, ist zu bezweifeln. Sie beanspruchen Geltung als Musikstücke. Leider lassen sie nüchtern, da es ihnen an schöpferischer Kraft gebricht; gearbeitet sind sie fast mit ängstlicher Sorgfalt. Irren wir nicht, so existirt vom Verf. bereits eine Sonate. Weder nach dieser, noch nach den diesmaligen Leistungen läßt sich das Urtheil über seine Befähigung ganz feststellen. Er scheint die Hauptentwickelung noch vor sich zu haben.

R. Schumann's Lieder, für Pfte. übertragen von Carl Reinecke. 1stes Heft. Schuberth u. Comp. ½ Thlr.

Enthält: „An den Sonnenschein" aus Op. 36, „die Minnesänger" aus Op. 33, „Sonntags am Rhein" aus Op. 36. Die Texteswortе sind den Noten beigefügt. Die Uebertragungen sind von guter Wirkung und zu empfehlen. Minder geübten Spielern zu Liebe dürften dieselben bisweilen einfacher gehalten sein.

St. Heller, Op. 63. Capriccio. Whistling. ⅔ Thlr.
— —, Op. 64. Humoreske. Phantasiestück. Ebend. 1 Thlr.

Werden besprochen. Sind famos!

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

G. Onslow, Op. 76. Grand Quintetto pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Kistner. 3 Thlr. 10 Ngr.

Da keine Partitur vorliegt und das, was man aus den Stimmen herauslesen kann, keinesweges so viel Anziehungskraft ausübt, um uns zu einer Aufführung des Werkes zu veranlassen, so sind wir außer Stand, ein endgültiges Urtheil darüber zu geben. Wir glauben aber nicht fehlzuschießen, wenn wir dasselbe als ein schwaches Product bezeichnen. Es besteht aus vier Sätzen. Das Finale trägt — gerade wie das Finale der als Op. 71 bei Kistner erschienenen Quatrième Symphonie des Vfs. — die Bemerkung: „Le coup de vent", und scheint ganz derselbe Satz zu sein. Bei Onslow befremdet dies nicht, da in jener Symphonie ein Satz aus dessen Sonate Op. 7 entnommen war, und also schon vorgekommen ist, daß derselbe ein neues Werk mit Hülfe seiner früheren Werke macht. Eine sehr schöne Art, Symphonien oder Quintetten zu schreiben, indem man sich selbst nachdruckt! Uebrigens hat das ganze Quintett so viel Aehnlichkeit mit der Symphonie, daß wir nicht ohne Grund in jenem nur ein Arrangement dieser vermuthen. Sobald wir uns dessen vergewissert haben, werden wir es anzeigen. In diesem Falle würden wir es von der Verlagshandlung nicht gewissenhaft finden, daß sie das Publikum darüber in Zweifel gelassen. — Wer schließlich sich von der Ignoranz des Stechers oder Correctors des Quintetts überzeugen will, der findet in dem französischen Sprachunsinn S. 17 und 20 der Clavierstimme einen Anhaltepunkt.

Für Violine.

C. Lipinski, Op. 31. Fantaisie sur des airs napolitains nationaux. Mit Pfte. Peters. 1 Thlr.

Für Violoncell.

J. B. Groß, Op. 38. Concert. Braunschweig, Meyer jun. Mit Pfte. 1 Thlr. 16 gGr.

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

G. Wöhler, Op. 13. Venezia. Album venetianischer Lieder. Bote u. Bock. 2 Hefte, à 25 Sgr.

J. Dessauer, Op. 48. Zwei Legenden. Mechetti. 2 Hefte, à 1 Fl. C.M.

Werden besprochen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 30.** Den 12. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Literarisches.

Dr. Friedr. Theod. Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen 2c.

(Schluß.)

Wir betreten sonach an der Hand des zweiten Theiles das Gebiet des existenten Schönen, welches, dem dialectischen Gesetz zufolge, zunächst in der Unmittelbarkeit, also als Naturschönes sich verwirklicht. Das kühle Schattenreich des Gedankens, das Grau in Grau der Metaphysik des Schönen wird hier zur farbigen, lebensvollen Wirklichkeit. Die Erhabenheit der anorganischen Natur (Licht, Farbe, Luft 2c.), die Harmonie in den niederen Stufen der organischen Natur (pflanzliches und thierisches Leben) geleiten uns zur wahren, nämlich der menschlichen Schönheit. Hier bildet die Gestalt, die Geschlechtsunterschiede, Culturformen, die Gepräge der Individualität einerseits und die geschichtliche Schönheit andererseits den Stoff, welcher ästhetisch angeschaut und im Gedanken verarbeitet wird. Die geschichtliche Schönheit in ihrem Verlaufe seit dem Alterthum, deren Hauptformen uns vollständig mit kühnen und scharfen Umrissen geschildert werden, läuft in den Verlust des Formenreichthums der objectiven Welt der Gegenwart aus. Wir führen eine hierher gehörige Stelle um so lieber an, als sie den Standpunkt der Welt- und Zeitanschauung des Vfs. auch nach den übrigen geistigen Gebieten hin kurz zu charakterisiren geeignet ist:

„Die Geselligkeit ist flach und unwahr; Volksleben, Volkstrachten, Volkssprache im Ersterben. Allgemeiner Mechanismus im Staat und Gesellschaft zwingt die Individualität und Lebendigkeit, sich in das Privatleben zu verkriechen. Die Cultur verwischt nicht nur den Unterschied der Stände, der Individuen, sondern auch der Völker. Wohl erhält sich ihr innerster Charakter, aber er tritt viel zu wenig auf die Oberfläche, namentlich eben, weil die Nationaltrachten schwinden. Es ist aber überhaupt schon schlimm, wenn die Schönheit auf Reisen gehen muß; und hier tritt noch ein besonderes Uebel ein: was noch von schönen Formen besteht, das sind Formen eines überlebten Gehaltes. Also: die schönen Formen sind nicht zeitgemäß, und die zeitgemäßen sind nicht schön. Man geht daher in die Vergangenheit. Das ist an sich ganz gut, denn der Stoff muß eine gewisse Reife haben, er muß fertig, vergangen sein; aber nicht gut ist es, wenn man um der schlechten Formen der Gegenwart willen genöthigt ist, um mehrere Jahrhunderte zurückzugreifen. Aus Trachtenbüchern, Zeughäusern, Rumpelkammern muß man sich die Vorstellung zusammensuchen. Da sieht man aber jene Formen nur im todten Zustande, wie ein anatomisches Präparat, und darnach schmeckt auch das Bild, das man zu Stande bringt. Es ist übel bestellt, wenn man die Schönheit nicht zu Hause, auf der Straße zur lebendigen Umgebung hat, nur vermittelst der unmittelbaren Anschauung kann man sich auch von der vergangenen Schönheit ein Bild machen, die Gegenwart soll der Ort der fortwährenden ungesuchten Studien für den Künstler sein. —

Das Bewußtsein aller dieser Uebel ist da und wächst. Der Drang der Zeit geht auf wahre Freiheit. Die eine Seite derselben, die politische Reform, soll auch eine sociale sein;

eine Hauptursache der Zerstörung aller Formen ist die Armuth des Volkes. Die andere Seite muß Wiedereinführung des Subjectes in objective Lebensform, Wiederherstellung des Unmittelbaren, Begründung einer Bildung bewirken, welche zur Natur zurückkehrt: die wahre Freiheit muß wieder schöne Culturformen erzeugen. Wie die wahre Freiheit Schönheit bringt, sieht man schon an den Punkten, an denen die Kraft der öffentlichen Meinung jetzt arbeitet: öffentliches Rechtsverfahren ist anschaulich, bildet die Individuen zur Menschheit vorzüglich durch Entwicklung der Beredtsamkeit; Volksbewaffnung muß mit der Kraft, Gesundheit, dem Selbstgefühl auch die Schönheit heben, und so verhält es sich mit allen Forderungen der Gegenwart ... Wenn nun auf vielen Punkten das Maschinenmäßige, das immer einen Theil der Formen ertödtet, in gleichem Verhältnisse steigen muß, ja wenn die Bildung von diesem Steigen als einer beschleunigten Macht über die Materie abhängt, so wird doch die innere Belebung des Menschen, die Erfüllung des Individuums mit Geist der Oeffentlichkeit, der Berechtigung im Ganzen einen Kreis übrig behalten, worin sie die Formen erhöhen und erfrischen, verjüngen kann ... Die Frage, vor der wir stehen, ist diese: ist es denkbar, daß die abstracten Gedanken, die innere Ideenwelt, die jetzt zur That drängt, aus der Vermittelung der Reflexion in Unmittelbarkeit umschlagen, zum Sein, zum Naturgewächs werden kann, und daß wir einst mit der ganzen Unendlichkeit unserer inneren Welt, der ganzen Geltung der Individualität und zugleich der ganzen Begründung des Allgemeinen in Gedankenform, die wir vor den Alten voraus haben, doch wieder naiv, daß wir objective Menschen werden können, wie sie? — Diese Frage gährt als Drang und Sehnsucht in unserer Zeit. Bevor sie nun von der Geschichte bejaht ist, entsteht die andere: kann nicht dieser Drang selbst auch Stoff der Schönheit werden? Sie ist bedingt zu bejahen. Der feurige Wunsch hat allerdings auch als solcher seine objective Erscheinung. Diese Objectivität ist aber sehr beschränkter Art. Die Kunstlehre wird zeigen, ob das Schöne solche Gattungen hat, für welche diese subjective Erregung, die sich noch keine Welt geschaffen hat, als Stoff ausreicht."
(§. 376 u. 377, Th. 2, S. 296—98.)

Bildete die eben gedachte Abtheilung des Werkes der Metaphysik des Schönen gegenüber gleichsam eine ästhetische Physik (in liberaler Bedeutung des Wortes), so läßt sich die letzterschienene Hälfte des zweiten Theiles als eine ästhetische Psychologie ankündigen. Als Lehre von der Phantasie enthält sie deren Stufen (Anschauung — Einbildungskraft — eigentliche Phantasie), Arten (schön, erhaben, komisch — bildend, empfindend, dichtend), und Maaßbestimmungen (Talent — fragmentarisches Genie — Genie). Die Verhältnisse des Talentes zum Genie und der Zwischenstufe zwischen beiden, §. 409—13, sind so schlagend und durchgreifend dargestellt, daß es ein Leichtes wäre, den als Beispiele angeführten Dichternamen auch Componisten zu substituiren. Sodann folgt — parallel der geschichtlichen Schönheit der Menschheit — eine Entwicklung der Geschichte der Phantasie oder des Ideals, wie es aus der objectiven Phantasie des Alterthums, insonderheit dem classischen Ideal der griechischen Phantasie durch die phantastische Subjectivität oder romantische Phantasie des Mittelalters zu dem modernen Ideal oder der Phantasie der wahrhaft freien und mit der Objectivität versöhnten Subjectivität sich herausarbeitet. Auch die Phantasie läuft, analog dem Endergebniß jenes Abschnitts, in ein Ende aus, dessen Leere, oder vielmehr dessen unästhetische, encyclopädistische und prosaische Fülle zur Verzweiflung führte, richtete die gegenwärtige Periode der Phantasie als Anfang einer neuen Aufgabe den Blick des Denkers nicht zugleich in die Zukunft, welche die von ihm erkannten Probleme zu lösen hat, liege auch dazwischen, was da wolle. Wohl können wir es freudig begrüßen, wenn nicht nur die Kritik die letzte Form der Phantasie — die moderne Romantik — aufgelöst hat, wenn auch der Hahnenschrei der Zeit wirklich die deutsche Subjectivität aus ihrem Geknebeltsein nach außen und innen (S. 519), aus ihrer Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu bewegen, wenigstens aufrüttelte. Vergessen wir aber bei den Flickreformen der letzten Monate nicht das prophetische Wort Göthe's: er wolle den Deutschen die Umwälzungen nicht wünschen, welche nöthig wären, wenn sie wieder eine classische Poesie haben sollen. Der Verfasser schließt mit den Worten:

„Was wir wünschen, ist gleichgültig; es fragt sich, was kommen muß, und so viel ist gewiß, wenn wieder Blüthe der Phantasie kommen soll, so muß vorher eine Umgestaltung des ganzen Lebens kommen."

Es sei gestattet, noch einige Bemerkungen aus speciell musikalischem Interesse heraus hinzuzufügen. — Vischer's Naturell neigt offenbar mehr zu den Künsten des Auges, als der uns hier interessirenden des Tones. Wenn schon es uns in den ersten abstracteren Theilen der Aesthetik nicht wundern kann, daß zur Veranschaulichung allgemeiner Kategorien Beispiele aus dem Reiche des sinnlich und intellectuell Sichtbaren (also aus der Natur, den bildenden Künsten und der Poesie) genommen sind, da die Aesthetik des Tones, und weiter der Tonkunst noch in ihren Anfängen befindlich und nicht im Stande ist, in gleichem Maaße für ein solches System einen Grundpfeiler abzugeben; wenn sonach der Musiker das auf den übrigen Gebieten Herausgearbeitete auf seine Kunst anzuwenden (gleichsam die Hogarth'sche Wellen- und Schlangenlinie im Verhältniß zur mathematischen Linie im bild-

lichen Sinne zu verfolgen) hat; wenn ferner ein Urtheil darüber, ob Vischer, wie ihm ein Auge für das Schöne schon jetzt zuerkannt werden muß, auch ein Ohr für das Schöne besitzt, das gehört und hören gelernt hat, erst dann gefällt werden kann, wenn das System der Künste, und in diesen die Tonkunst vor uns ausgebreitet liegt, — so kann doch nicht geleugnet werden, daß auch in den bisherigen Theilen Gelegenheiten versäumt sind, die Tonkunst als sprechenden Beleg, als lebendiges Charakteristikum einzuweben, und für ihre Behandlung als concrete Kunst einen metaphysischen Grund zu legen. Wir heben als solche hervor:

Die Stelle von der Eigenthümlichkeit des Schönen, daß es reines Formenwesen sei. Der Verf. kritisirt (§. 13, Anmerk. 2) die zu sehr auf den Inhalt, und zwar gleich auf den höchsten Gehalt in der Kunst gerichtete Hegel'sche Entwickelung des Schönen, und stellt das wichtige Verhältniß in §. 19, Anm. 2 auf, indem er einmal die Frage, ob man dadurch, daß man einen Unterschied der Dignität im Gehalte macht, die Untersuchung über die specielle Form, in welche dieser Gehalt einzubilden ist, zu vernachlässigen genöthigt sei, entschieden verneint, andrerseits aber auch gegen jene formalistische Kunst-Beurtheilung zu Felde zieht, welche die Wahrheit, daß im Schönen alles auf die Form ankomme, dahin verkehrt, daß sie meint, es sei dadurch eine Abstraction vom Stoffe gerechtfertigt, während umgekehrt: je mehr man auf die Form dringt, desto mehr die Bedeutung des Gehalts in ihr Gewicht eintritt. Vischer führt als Beispiel den Gegensatz zwischen einem guten Thierstück und einem schlechten historischen Bilde auf. Unseres Erachtens konnte ein Kampf gegen jenen übertriebenen Materialismus nicht schlagender, als mit Beispielen aus dem Tonreiche geführt werden, bei dem ja die formale Seite den Inhalt so bedeutend überwiegt, und bei dem sich die Consequenzen jener Hegel'schen Art und Weise an so manchen Punkten, vorzüglich aber darin erweist, daß in seiner ganzen Aesthetik der Tonkunst die Abwesenheit eines leiblichen Gegenstandes, und eines bestimmten Gedankenmaterials im reinen Elemente des Tones eigentlich immer als Mangel empfunden wird.

Hierher gehört ferner die oben citirte Stelle §. 36, Anm. 2, welche die Vergeblichkeit der Versuche, das Wesen des Schönen in bestimmten Aeußerlichkeiten fangen zu wollen, behandelt, zu der die Lehren der älteren Musiktheoretiker so manchen glänzenden Beleg zu liefern im Stande gewesen wären.

Vermißt sogar hat Ref. bei den ästhetischen Wirkungen der anorganischen Natur, wie: Luft, Erde, ein tieferes Eingehen auf den Urstoff des Tones, den bald gröberen bald feineren, bald erhabenen bald lieblichen natürlichen Klang. Mit den Worten §. 255, 1:

„Es sind nicht blos die Dichter, welche davon singen, wie die säuselnden Bäume sich ein uraltes Geheimniß zuflüstern, welche im Sturm ein Brüllen der Wuth, ein Geheul der Verzweiflung hören; dies Lachen nimmt jede wohlorganisirte Empfindung vor."

ist der Gedanke abgethan; sofort führt uns der Verf. wieder auf das Gebiet der sichtbaren Wirkungen der Luft (Biegung von Zweig und Blättern, Flattern der Mähne beim Roß, Ringeln der Locken), während unseres Dafürhaltens gerade hier der Ort war, auf die Elementarformen der Klänge systematisch einzugehen; denn gerade die Luft ist das Fluidum, dessen Bewegung in Form der Vibration, wie sie einem idealen Sinne (dem Gehör) zugänglich ist, eine ganze große Seite des verwirklichten Weltlebens bildet, und nur als Abbild, als Reflex in dem Mikrokosmus des Individuums, zum Ton und Tonsystem vergeistigt, also als Material einer Kunst wiedererscheint. Erst bei der Behandlung der Erde, §. 269, findet sich die Bemerkung:

„Das Mineral erzittert durch äußeren Stoß, offenbart dem Gehör durch die Luftwellen die Masse seines Umfangs, die Art seines Gefüges, und befreit sich so von dem Außereinander des räumlichen Daseins zu der unkörperlichen, in Zeitform sich bewegenden, ins Innere dringenden Kundgebung des Klanges..... Allein die ganze akustische Seite ist unselbstständig und verhält sich zur sichtbaren Schönheit nur als begleitende.

„Wie der Klang erst durch selbstthätige Hervorbringung und durch Einordnung in ein Ganzes zum Tone wird, dies auseinanderzusetzen, bleibt der Lehre von der Musik aufgespart. Das Sichtbare gruppirt sich, hat im Licht seinen Seelenblick; niemals treten Klänge von selbst zu einem solchen Einheitspunkte zusammen."

und es ist noch nicht eben klar ersichtlich, warum die unartikulirten Klänge nicht selbstständige ganz analoge vorahnende Empfindungen höherer ästhetischer Formen zulassen, warum sie der identifirenden Thätigkeit des Menschen weiter entzogen sein, als die sichtbare Natur.

Solcher Fälle ließen sich noch einige aufzählen. Wir müssen aber wiederholen, daß vorstehende Bemerkungen nur eine vorläufige Bedeutung beanspruchen, und sich ein genügendes Urtheil erst fällen läßt, wenn der dritte Band und in ihm die Lehre von der Musik vor uns liegt. Mit Freude würden wir begrüßen, wenn dort der Verf. etwa weiter in die der

Kunst vorangehenden Elemente des Tones einginge. Wir wiederholen ferner, daß der **Musiker**, der dies **Werk** studirt, **von** seinem **Standpunkt** aus eine schwierigere Aufgabe hat, als der Künstler einer anderen Branche, aber, wenn möglich, zugleich eine interessantere, in sofern der musikalische Leser mit der angedeuteten Forderung des Uebertragens, Anpassens, Prüfens des Gesagten in Hinblick auf die Musik stets angespannt bleibt, und unablässig auf selbstthätiges Nachdenken hingewiesen wird. — So dürfen wir es denn schon jetzt mit Zuversicht aussprechen, daß, was vom Verf. selbst als Aufgabe der heutigen Aesthetik überhaupt aufgestellt wird: eine fertige Welt abzuschließen, und sowohl der Kunst, als ihrer Wissenschaft den Ausblick in die Zukunft offen zu erhalten, durch das uns vorliegende Werk wirlich erfüllt wird. Die kommende Zeit wird sein Prüfstein sein.

Die Form des Buches ist die einer Grundlage für Vorlesungen: Paragraphen mit erläuternden Anmerkungen dazu. Wir begnügen uns, ohne die guten und bequemen Seiten dieser Art hervorzuheben, mit dieser nachträglichen Bemerkung, und wünschen schließlich dem Werke eine große Zahl Leser, die sich von der etwas vollsaftigen Sprache des Vfs. und einigen scheinbar zu gewichtig behandelten Geringfügigkeiten (wie der Excurs über das kleine c oder große C der Titelbezeichnung S. 157, Th. II) nicht abschrecken lassen. Daß unter dem Publikum dieser Bl. nicht Wenige mit unserem Buche bereits bekannt sind, und sich noch vertraut machen werden, sind wir überzeugt; das Bewußtsein aber, zu dessen Verbreitung, wie wenig auch immer, beigetragen zu haben, würde uns ein sehr befriedigendes sein.

Magdeburg. □.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau **Palm-Spatzer** verläßt die Stuttgarter Bühne und wird auf Gastspiele gehen, unter anderen soll sie während der Ostermesse in Leipzig singen.

Lipinski gab in Dresden Concert.

Ernst und **Liszt** haben in Weimar für die Wittwen der Orchestermitglieder ein sehr besuchtes Concert gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Kürzlich fand in Hamburg das zweite **philharmonische Concert** unter Leitung des Musikdir. Grund Statt. Hr. Carl Reinecke aus Leipzig spielte das G-Moll Concert von Mendelssohn und noch einige Compositionen für das Pianoforte, und Frl. Sophia Schloß sang zwei Arien und mehrere Lieder.

In der letzten **Symphoniesoirée** in Berlin am 21sten März wurde Beethoven's neunte Symphonie aufgeführt. Auch in **Detmold** kam dieselbe vor Kurzem zur Aufführung.

Die letzte Quartettunterhaltung von **Königslöw** in Hamburg brachte Quintetts von Beethoven, Mozart und Spohr.

Auszeichnungen, Beförderungen. Kapellmstr. **R. Wagner** in Dresden hat in diesen Tagen eine goldene Dose als besondere Anerkennung mit dem Honorar für die Partitur des „Tanhäuser" aus Weimar erhalten.

Vermischtes.

Der König von Preußen hat der **Berliner Singakademie** eine colossale, marmorne Büste Händel's geschenkt. Am 26sten März fand die Feier der Ausstellung Statt.

Hr. **E. Schefter**, Director des Zabel'schen Instituts in Magdeburg, veranstaltete am 7ten und 28sten März zwei öffentliche Prüfungen seiner Zöglinge im Pianofortespiel. Es kamen Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Dussek und Clementi zur Aufführung; über zwanzig Schüler und Schülerinnen traten auf.

Am 15ten März wurden in **London** die beiden italienischen Theater eröffnet; das der Königin mit „Aschenbrödel" und das Coventgarden-Theater mit der „Stumme von Portici".

Dem Directorium des Friedrich-Wilhelmstädter Theater in **Berlin** ist ein Rescript mit dem Befehl: „verfängliche politische Anspielungen aus den Theaterstücken wegzulassen, widrigenfalls während des Belagerungszustandes ihre Bühne geschlossen werden müßte" zugestellt worden.

In **Dresden** wurden „Jakob und seine Söhne" von Mehul aufgeführt.

Man erwartet in Leipzig **Albert Lortzing**, der daselbst seine Oper „Rolands Knappen" aufführen will.

Von **Stephan Heller** erscheint nächstens bei Fr. Hofmeister eine Sonate; von **G. Flügel** ebendaselbst neue Nachtfalter und dessen Quartett für Streichinstrumente.

Druckfehler. Nr. 23, S. 122, Sp. 1, Z. 14 lies **der** statt **das**. Ferner ebendaselbst Z. 8 von unten ist hinter die Worte: denn die wesentliche, das Wort: Grundlage einzuschalten.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 31.** Den 16. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Partituren.

F. Mendelssohn Bartholdy's Musik zu Racine's Athalia, Op. 74. Nr. 2 der nachgelassenen Werke. Partitur. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Thlr.

Von H. Schellenberg.

Nicht so bald hätte ich die Feder ergriffen und ein Gebiet wieder betreten, von dem ich mich seit einigen Jahren, durch vielfache Berufsthätigkeit dazu veranlaßt, zurückgezogen habe; doch die Aufforderung ergeht an mich vor Allem durch das Werk selbst, dessen Schöpfer nun nicht mehr unter uns weilt, aber in der Erinnerung unverändert in uns fortlebt und in seinen Werken fortleben wird, so lange es eine wahre Kunst und wahre Künstler giebt. Treu dem Andenken des großen Todten schreibe ich diese Zeilen, und werde bemüht sein, dem kunstverständigen Leser und dem Jünger der Kunst ein möglichst genaues Bild von dem vorliegenden Kunstwerke vorzuführen. Um dies zu erreichen, werde ich für die Verfolgung des Sujets die von E. Devrient zu Concertaufführungen verfaßten Zwischenreden benutzen, sie lassen uns Act für Act der Handlung folgen, für die die Acte schließenden Musikstücke aber den Originaltext anführen.

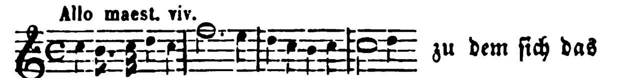
E. Devrient beginnt wie folgt:

„Ein Vorgang ist's aus heiligen Geschichten, den wir euch vor die Seele rufen wollen; ein Bild des Glaubenskampfs im Judenvolke zu einer Zeit der wildesten Zerrüttung, der Spaltung zwischen Israel und Juda, des Götzendienstes seiner Könige. — Mit Flammenworten und mit Wunderzeichen bekämpfte schon Elias, der Prophet, den fremden Heidengräu'l und hob den Muth des Volkes, das getreu dem Herrn geblieben: ja von Elisa angefeuert stand der wilde Jehu auf und tödtete die Könige von Israel und Juda, und tödtet' Alle, die zu Baal gebetet, dem falschen Gott, im Lande Israel. — Doch blut'ge Saat war dies vergoß'ne Blut. Die eigne Mutter des erschlagnen Königs von Juda, die herrschgierige Athalia, den Götzendienst zu retten waffnet sie die kindesmörderische Hand, voran der Söldnerschaar mit hochgeschwungnem Dolch stürmt sie durch die Gemächer des Palastes, und alle Kinder ihres Königshauses, all' ihre Enkel läßt sie grausam würgen, daß keine Hand ihr nach der Krone greifen, kein König aus dem Stamme David's fürder den Dienst Jehova's wieder schützen könne. — Doch sieh', des Himmels wunderbare Fügung läßt aus der Schaar der Hingeschlachteten ein Opfer retten, einen zarten Säugling. Der Knabe Joas wird dem Tod' entrissen und in der Stille des verschwieg'nen Tempels vom Hohenpriester Jojada gepflegt.

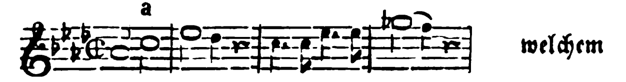
Das Räthsel seines Lebens kennt er nicht. Er ist Eliakim, der Tempelknabe, der in gewohnter Andacht süßen Schauern sich nur dem Dienste des Altares weiht und in den Lobgesang des ew'gen Gottes wetteifernd seine junge Stimme mischt."

Drei Trompeten auf dem Theater lassen in der 3ten Scene des 1sten Acts, wie die Worte der Josabet andeuten: j'entends la trompette sacrée — den C-Accord erklingen, und nach der Aufforderung derselben: Chantez, louez le Dieu que vous venez chercher, folgt durch diese Trompeten eingeleitet die erste Nummer. Tout l'univers est plein de sa magnifi-

cence — verkündet uns der Chor in einfachem, kräftigem, sich in der Tonart bewegendem Gesange,



zu dem sich das Orchester blos unterstützend verhält. En vain l'injuste violence au peuple qui le loue imposerait silence; son nom ne périra jamais — setzt der Alt 1 Solo fort, über C-Moll nach dem Hauptton zurückgehend, wo der 1ste Sopr. Solo das Hauptmotiv mit seinem Texte wieder ergreift und der Chor sogleich darauf mit vollem Orchester dasselbe thut. Der 2te Sopran, dann der 1ste, endlich beide vereint, besingen in anmuthiger Weise die Größe und Liebe Gottes: il donne aux fleurs leur aimable peinture etc., sie haben sich in der Tonart der Dominante bewegt, auf deren Schlusse der 1ste Alt eine ernsthaftere Stimmung weckt: il commande au soleil d'animer la nature, et la lumière est un don de ses mains: mais sa loi sainte, sa loi pure est le plus riche don qu'il ait fait aux humains. Von G-Moll ausgehend, sich schnell nach Es-Dur wendend, führt er durch einen Halbschluß von F-Moll in den nun eintretenden Chor über. Dieser Chor, Andante con moto F-Moll $\frac{3}{4}$, ist ein interessanter Theil dieser ersten Nummer. Der Einherschritt der Singstimmen im unisono, die reich figurirten Geigen im Contrast zu den kurz anschlagenden übrigen Saiten- und höheren Blasinstrumenten, später die markigen in drei Octaven verdoppelten Posaunentöne und Trompetenklänge zu dem *ff* des Orchesters, alles dies verleiht dem Satze die feierliche Größe, die durch den Text geboten ist. Auf dem Gipfel des Sinai in Feuer und Wolken offenbarte sich der Herr, und nach der Frage: dis-nous, pourquoi ces feux et ces éclairs, ces torrens de fumée, et ce bruit dans les airs, ces trompettes et ce tonnerre? etc. venait-il ébranler la terre? — legen sich nach und nach die Wellen der Aufregung; im *pp* der Flöte erreicht der Satz sein Ende, erinnernd an das Bibelwort: und in dem Säuseln nahte sich der Herr. In dem sich anschließenden Andante sost. hören wir von dem Alt solo, darauf von dem Sopran die göttliche Offenbarung: Il venait révéler aux enfans des Hébreux de ses préceptes saints la lumière immortelle; il venait à ce peuple heureux ordonner de l'aimer d'une amour éternelle. Unter den sanften Klängen von Clarinetten, Fagotten und Violen leitet der Satz hinüber in Allo molto As-Dur ₵ Tact, wo der Chor anhebt: O divine, ô charmante loi! etc.



welchem Motiv ein zweites zu den Worten: que de raisons, quelle douceur extrême d'engager à ce Dieu son amour et sa foi!



gegenübersteht. Der 1ste Sopran, nach dem Chorabschlusse in As-Dur einsetzend, besingt die Thaten Gottes gegen die Väter: d'un joug cruel il sauva nos aïeux etc. und bringt den Satz nach der Dominante von C-Moll, worin der Chor zu dem Motiv a wiederum ausruft: ô divine, ô charmante loi! Der Sopran verkündet hierauf weiter: des mers pour eux il entr'ouvrit les eaux etc. auf der Dominante anfangend und am Ende durch dieselbe nach C-Dur führend, in welcher Tonart der Chor das Motiv a mit seiner früheren Folge, dann das Motiv b ergreift. Das Motiv b, an sich nicht gerade groß in der Erfindung, wird aber unter der Hand Mendelssohn's, der immer zugleich erfand und dem bei der Erfindung schon die Verwendung vorschwebte, bedeutend in seiner Darstellung und durch die Mittel zur Darstellung. Wie in der ganzen Nummer die Chorsätze bisher nur kurz andauernd waren, so auch hier. Bald treten drei Solostimmen auf zu den Worten: Vous qui ne connaissez qu'une crainte servile, Ingrats, un Dieu si bon ne peut-il vous charmer? und weiter: vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits, et ne l'aimer jamais! Sie haben die Tonart C-Dur festgehalten, und der Chor stimmt darin *ff* das Motiv a an, dem alsdann das Motiv b sich anschließt, von wo aus der Satz in reicher modulatorischer Entfaltung länger fortgeführt wird, bis er mit aller Kraft auf dem $\frac{6}{4}$ Accord ankommt, auf welchem die Theatertrompeten wie zu Anfang, hier aber auf g ihr ertönen lassen, und der Chor, hier Andante maestoso, mit dem Anfangssatze: Tout l'univers est plein de sa magnificence nachfolgt, um damit die erste Nummer majestätisch zu beschließen.

„Die reines Herzens sind, sie haben Frieden, doch Furcht und Schrecken rächt die böse That. Des frommen Knaben Aeltermutter bangt, Athalia, auf dem blutbefleckten Throne und wilde Träume ängst'gen ihre Nächte. Die grausen Bilder des Verwandtenmordes umlagern ihre Seele für und für, Entsetzen starrt aus wild verzerrten Leichen, aus Blut und Wunden ihr entgegen, immer tritt aber aus dem scheußlichen Gewirre ein weißgekleidet priesterliches Kind mit sanfter Unschuldsmiene auf sie zu — und taucht ihr plötzlich einen blanken Stahl tief in das Herz. — Der Schrecken dieser Träume er jagt mit Furiengeißeln sie umher und ziehet unwillführ-

lich ihre Schritte zu Salomonis-Tempel. Frevelnd bricht die Götzendienerin ins Heiligthum. Entweihung! rufen die Leviten, drängen um den Altar sich schützend, — unter ihnen ein weißgekleidet priesterliches Kind mit sanfter Unschuldsmiene. Weh! es ist der Todesengel aus Athalia's Träumen. — Entsetzen fesselt ihre Geister, stammelnd fragt sie: von wannen dieser Knabe sei? Doch Niemand löst das Räthsel seiner Abkunft; ein Findling sei er, mehr erfährt sie nicht; Und wunderbar bezwingt des Kindes Anmuth, der Stimme Wohlklang ihr empörtes Herz. Von dem geheimnißvollen Zuge der Natur in süßer Rührung übermeistert, läßt ihre stolze Lippe sich herab den Findling sich durch Schmeicheln zu gewinnen. Mit des Palastes Freuden lockt sie ihn, sie bietet sich der Waise an als Mutter; allein mit Abscheu weist das Königskind die königlichen Lockungen zurück. „Sollt' ich den Herren, meinen Gott verlassen?" so ruft der zarte Mund mit Engelskühnheit, „den Vater lassen, und für solche Mutter? Der Bösen Glück zerrinnet wie die Fluth; mein Gott allein ist Gott, der deine nichts!" Da weicht die Götzendienerin von dannen, beschämt, ergrimmt, verwirrt und Rache brütend; verwundert aber preisen die Getreuen das Kind, das der Gewalt'gen widerstand."

Der zu Ende des 2ten Acts eintretende, die zweite Nummer unserer Partitur beginnende Chor thut dies mit den Worten: Quel astre à nos yeux vient de luire? Quel sera quelque jour cet enfant merveilleux? Il brave le faste orgueilleux, et ne se laisse point séduire à tous ses attraits périlleux — im Recitative vom Sopran bis zum Baß herabsteigend, worauf er sich vereinigt und vierstimmig schließt. Außer der in dem Saitenquartett enthaltenen Begleitung dieses Recitativs, werden die Stimmen desselben noch besonders unterstützt, die Soprane von Flöten und Clarinetten, die Alte von den Oboen, die Tenore von den Violoncellen. Die Bässe erfahren erst auf der Hälfte des Wegs Unterstützung, was mir nicht ganz einleuchtet, zumal da der Eintritt derselben etwas Bedenkliches hat: [Notenbeispiel: Ten., Bass.] Dieser Einsatz würde um vieles bequemer werden, auch im Harmonischen gerechtfertigter sein auf diese Weise: [Notenbeispiel] Dessen ohngeachtet ist aber der Satz trefflich in Auffassung und Erfindung. Das folgende Allegretto non troppo B-Dur 6/8: O bienheureux mille fois l'enfant que le Seigneur aime etc., Duett zwischen zwei Sopranen mit dazwischen und dazu tretendem Chor, ist ein äußerst fein und zart instrumentirtes und durchgeführtes Tonstück mit des Componisten Eigenthümlichkeiten, dem dieses Motiv zum Grunde liegt: [Notenbeispiel] Auf dem Schlusse setzt der Alt Solo ein zu den Worten: Mon Dieu, qu'une vertu naissante parmi tant de périls marche à pas incertains! etc., und führt im Allo moderato 3/4 Es-Moll unter charakteristischer Begleitung der Bratsche hinüber zu dem Recitativ des Soprans: O palais de David, et sa chère cité etc., welches auf dem von dem Alt eben erst verlassenen verminderten Septimenaccord a-c-es-ges anhebt. Eigenthümlich scharf wirkt der von Flöten und Oboen angegebene und fortgehaltene Septimenaccord, gleich einem Wehrufe. Der Schluß dieses Recitativs bringt uns nach der Dominante von Es; der Alt übernimmt wieder die Solopartie, und es entfaltet sich im Allo non troppo, ma con fuoco Es-Dur C-Tact ein längerer mit Solo und Chor wechselnder Satz zu dem Text: Sion, chère Sion, que dis-tu quand tu vois une impie étrangère assise, hélas, au trône de tes rois? etc. Das zum Grunde gelegte Motiv: [Notenbeispiel] die Begleitung des Sologesangs durch Flöten, Clarinetten, Fagotte und Harfe, des Chors durch Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und des Saitenorchesters, dazu der Wechsel des *p* im Solo- mit dem *ff* im Chorgesange bei kühner und doch so meisterhaft erwogener Modulation, Alles vereinigt sich zur vollendetsten Darstellung. Auf der Dominante von G-Moll bringt der Satz *ff* in's più Allo hinüber, und sogleich beginnt der Solosopran: Combien de temps, Seigneur, combien de temps encore verrons-nous contre toi les méchans s'élever? — zu diesem Motiv [Notenbeispiel] Blos die Streichinstrumente begleiten denselben in der ängstlich gedrückten Stimmung, die in den Melodieschritten [Notenbeispiel] sich mehr und mehr steigert, bis der Chor mit demselben Ausruf hinzutritt. Von dem Solosopran, dann von dem Soloalt vernehmen wir die Aussprüche der Gottlosen: que vous sert, disent-ils, cette vertu sauvage? etc. — Rions, chantons, dit cette troupe impie etc. — unter der bisherigen leidenschaftlichen Begleitung des Streichorchesters, welches endlich in Verbindung mit Oboen und Fagotten zu den Worten: Hâtons-nous aujourd'hui de jouir de la vie, qui sait si nous serons demain? in kurz gemessenen Schritten zu dem leisen Wirbel der Pauken die in Trostlosigkeit zurückfallende Frage auf die Frager trefft-

lich ausdrückt. Das Orchester, Holzblaseinstrumente und Hörner treten zu dem Quartett, belebt sich mit dem eintretenden Chorausruf: Seigneur (combien de temps), verrons-nous les méchans s'élever? — und nun *ff* im unisono des Chors ertönt die, von dem Componisten in der Folge erweiterte Choralmelodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein", zu den Worten: qu'ils pleurent, ô mon Dieu, qu'ils frémissent de crainte ces malheureux etc. außer den bisherigen Blaseinstrumenten von den eigenthümlich behandelten Posaunen, Alt- und Baßposaune gehen mit den Singstimmen, während die Tenorposaune eine Füllstimme abgiebt, unterstützt, die Strophenschlüsse von den Pauken markirt, statt der Fermaten, wozu das Saitenorchester unisono in Sechszehntelbewegung fortstürmt, bis auf der Dominante von B-Dur, von der sechsten Choralstrophe an, der Chor vierstimmig wird und vom vollen Orchester begleitet, durch Fermaten unterschieden, die letzten Strophen des Chorals erklingen.

Muß man, zumal vom più Allo an, den Satz in Beziehung auf die Durchführung seiner Motive ein Meisterstück nennen, so gebührt dem nun anschließenden Andante, wo unter ganz origineller Begleitung der Holzbläser mit *ff* dareinschlagenden Blech- und Saiteninstrumenten zu dem Solo des Soprans: De tous ces vains plaisirs où leur ame se plonge etc. — der Chor mit den ersten zwei Strophen der genannten Choralmelodie tritt, abwechselnd in Sopran und Alt, Tenor und Baß unisono, nicht minder diese Bezeichnung. O réveil plein d'horreur! ô songe peu durable! ô dangereuse erreur! singen schauerlich im unisono abwechselnd Alt, Baß, Sopran, Tenor, in den Holzblasinstrumenten unterstützt, von den Saiteninstrumenten getragen; und die dazwischentretenden Accorde der Posaunen und Trompeten erhöhen diesen Schauer, bis nach dem anschwellenden Wirbel der Pauken und crescendo der übrigen Instrumente der Satz im *p* erstirbt, uns gemahnend an die Stunde des Gerichts.

„Verschwunden aber ist nicht die Gefahr, die ob dem Haupt des Königskindes schwebt, und drohender nur kehret sie zurück. Athalia sendet in den Tempel, fordert: den fremden Knaben ihr zu überliefern, dem Ungehorsam schwere Ahndung drohend. — Verschüchtert weicht das Volk und flieht den Tempel; allein in heiliger Entrüstung richtet der Hohepriester heldenkühn sich auf. Des Tempels Pforten läßt er eilig schließen und fordert der Leviten kleine Schaar zu der Vertheidigung des Heiligthumes entschlossen auf. Er findet sie bereit die priesterliche Hand mit Schwert und Speer, zum Kampfe gegen Gottes Feind' zu waffnen; die Frauen, ja die Kinder selber bieten die zarten Leiber zum Vertheid'gungswalle. „Sieh', ew'ge Weisheit!" ruft der Hohepriester in heiliger Verzückung aus, „sieh' nieder! zu Streitern werden Priester dir und Kinder. Sie bauen nicht auf ihre eigne Stärke; sie bau'n auf deines Namens Wunderkraft, auf die Verheißung, die du David gabst; auf dieses Haus, in dem du Wohnung nahm'st, und dem der Sonne Dauer du bestimmt. Ja, deinen Geist fühl' ich gewaltig werden in jeder Brust, er spricht zu mir, ich sehe der Zukunft Nebel vor mir niedergleiten. — Leviten! leiht mir eurer Harfen Klänge, daß der Propheten Weihe mich erfülle!"

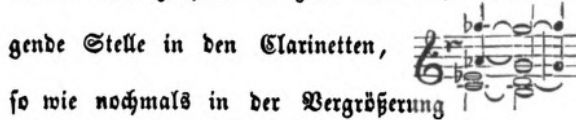
Und nun ertönt zu Anfang von Nr. 3 ein herrlicher Doppelchor, Es-Dur C Tact, mit Begleitung von Flöten, Clarin., Fag., Hörnern, Posaunen und Harfe: Que du Seigneur la voix se fasse entendre — der am Schluß in ein Melodram übergeht. Ist im ersteren der Wortausdruck durch die Begleitung meisterhaft wiedergegeben, so interessirt in dem letzteren, das Tempo mehrfach wechselnden Stücke, besonders das Andante a Tempo S. 123 der Partitur, wo der Hohepriester Joad prophetisch ausruft: „Quelle Jérusalem nouvelle sort du fond du désert brillante de clartés etc., durch seine äußerst fein gewählte Orchesterzusammenstellung. Flöten, Clarin., Fag. in Triolen, die ersten und zweiten Geigen dazu tremulirend, alles in hoher Tonlage, dazwischen säuselnde Harfenklänge, dies zusammengenommen giebt eine eben so originelle Combination als charakteristische Wirkung. Dürfte die Einführung des bei Nr. 2 gedachten Chorals Manchem schon merkwürdig erscheinen, so noch mehr und fast unerklärlich hier die von einer Trompete zu gleicher Zeit vorgetragene Choralmelodie. Einer vorchristlichen Begebenheit sehen wir einen rein christlichen Choral: „Vom Himmel hoch da komm' ich her" eingefügt. Wie haben diese Choräle, zumal der letztere, in diesem Werke ihre Stelle gefunden, wie rechtfertigt sich das und den Componisten? Nach christlichen Religionsbegriffen läßt sich die Verwendung des letzteren Chorals wohl auch rechtfertigen. Ich denke, wenn die christliche Religion den Glauben an die Dreieinigkeit Gottes, die von Ewigkeit ist, bedingt, so müssen die Christen auch bald mit sich darin einig sein, daß Mendelssohn sehr geistreich auf die Ankunft des Messias anspielt. Zudem versteht Racine unter dem Jérusalem nouvelle, wie er in einer Anmerkung nachweist, die Kirche selbst, wohl aber nur in Bezug auf die Juden. Mendelssohn giebt diesen Worten durch die Anwendung des Chorals noch eine weitere Definition; überhaupt mag er in dem von mir angedeuteten Sinne, beide Choräle als Gemeingut der ganzen Menschheit betrachtet haben, mögen diese Melodien vor einem Jahrtausend oder vor Jahrhunderten entstanden, in die christliche

Kirche überkommen oder aus ihr hervorgegangen sein.

Unter allen Umständen zeugt die Benutzung dieser Melodien von dem tiefen Blick des Künstlers, und die Art ihrer Verwendung von dessen Genialität. Im darauf folgenden Allgr. maest. erklingen zu der Aufforderung Joad's an die Leviten, sich zu bewaffnen, die kriegerischen Harmonien der Blechinstrumente, welche bei dem Abgehen derselben im più Allgr. den Charakter der Fanfare annehmen.

„Und während sich die Männer tapfer rüsten, hört man die Frauen und die Kinder klagen: „O Schwestern! welche Furcht und Todesangst! Allmächt'ger Gott, sind das die Opferspenden und Erstlingsgaben, die von frommen Händen für deinen Altar heute du verlangst? ꝛc.

Oboen, Clarin., Fagotte, darauf das Quartett ergreifen Melodie und Rhythmus der vorhergegangenen Blechinstrumente; doch matt und farblos erscheinen hier diese Klänge, und geben das treue Bild von der Stimmung der geängstigten Frauen; zumal bei den Worten: dans ce péril, dans ce désordre extrême, pour qui prépare-t-on le sacré diadême? etc. zeichnet die zwei Mal aufeinander folgende Stelle in den Clarinetten,



so wie nochmals in der Vergrößerung



den Ausdruck der Verzweiflung und rathlosen Verwirrung. Mit wie wenig Mitteln wird diese Wirkung erlangt! Das bisher über Nr. 3 Gesagte gehört der 7ten und 8ten (letzten) Scene des 3ten Acts der Tragödie an, eben so das Nachfolgende, ohne Unterbrechung schließt daher an das Vorhergegangene gleich Nr. 4, Chor, an. Dieser Chor, zuerst Andante con moto C moll $\frac{3}{4}$, dann All. vivace ₵ Tact stellt sich trotz der bloßen vier Stimmen als ein Doppelchor dar. Die Textworte, die Mendelssohn nicht nach, sondern gegen einander durchführt, verlangten diese Verwendung der weiblichen und männlichen Stimmen, welche letztere größtentheils die Vierstimmigkeit beanspruchen, während die ersteren nur seltener mehrstimmig auftreten, sondern sich zumeist zwei-, sogar einstimmig vernehmen lassen. In dem anfangenden kurzen Andante hören wir nur die Frauen ausrufen: ô promesse! ô menace! ô ténébreux mystère etc., aber im Allo vivace steht nun ihrem Wehruf: Sion ne sera plus; une flamme cruelle détruira tous ses ornemens, der Heilsruf der Männer: Dieu protège Sion; elle a pour fondemens sa parole éternelle, gegenüber. Und so hören wir wechselseitig die klagenden Frauen und die zuversichtlichen Männer. Que de maux, que de biens sont prédits tour à tour! läßt der Dichter den Chor zu Anfang singen und dann einzelne Stimmen mit niederschlagenden und erhebenden Aussprüchen folgen. Mendelssohn theilt die ganze Partie den Chorstimmen zu und hat glücklich entschieden; denn die sich drängenden Aussprüche treten durch die musikalische Behandlung, die allein bei dem entgegengesetzten Sinn sie so ineinanderschieben kann, wie es die Sprache ohne Verwirrung nicht vermag, erst in ihren rechten Charakter. Es ist aber eben nur wieder Sache des Meisters, bei dem ganz entgegengesetzten Sinne, wie z. B. quel triste abaissement! quelle immortelle gloire! que de cris de douleur! que de chants de victoire! wenn diese Worte wie hier gleich nach oder zu einander kommen, den rechten Farbenton zu treffen. Mendelssohn erreicht dies, da die Molltonart sich von selber bot, durch schnelleres Tempo, große Bewegtheit des Saiten- und kräftige Benutzung des übrigen Orchesters. Nach dem allgemeinen *ff* der ganzen Masse tritt das Andante mit seinem Choranfange wieder ein; doch bald unterbricht ihn der 1ste Sopran mit den Worten: Cessons de nous troubler; notre Dieu, quelque jour, dévoilera ce grand mystère. Die Saiteninstrumente verlassen ihren schwankenden Rhythmus, gestalten eine beruhigende Begleitungsstimme, wozu dann der vierstimmige Chor, durch die Bläser gehoben, sich gesellt: révérons sa colère; espérons en son amour — in Andante tranquillo Es-Dur $\frac{2}{4}$ Tact überleitend. Auf dem Chorschluß heben zwei Soprane und der Alt solo mit Zuversicht an: d'un coeur qui t'aime, mon Dieu, qui peut troubler la paix? woran sich im Verfolg auch der Chor betheiligt und mit den Solostimmen zu Ende geht, sechs- und siebenstimmigen Satz bildend. Dies Stück, in seiner consequenten Begleitungsfigur durch die Saiteninstrumente, in der weisen Benutzung der sanften Blasinstrumente, mit den melodisch schön geführten Singstimmen, ist eines der zartesten und daher vielleicht ansprechendsten des Werkes, und verfehlt im Contrast zu der vorherigen Erregung gewiß nie seine Wirkung auf empfindsame Seelen.

(Schluß folgt.)

Aus Berlin.

15. Februar.

Unsere deutsche Oper ist zwar immer zahlreich besucht, bietet aber wenig Erhebliches, noch weniger

Erfreuliches dar. Das darstellende Personal ist wo möglich noch mehr heruntergekommen als früher, und neuer erfolgreicher Darstellungen haben wir uns auch nicht zu erfreuen. Betrachten wir das erstere, und beginnen wir höflicher Weise bei der Damenwelt, so ist es immer und ewig wieder die Tuczek, welche zuerst genannt zu werden verdient. Als Darstellerin und Sängerin in heiteren, glanzvollen Partien ist sie allgemein anerkannt. Leider aber ist sie seit einiger Zeit auch darauf gekommen, als Donna Anna, Rezia u. s. w. aufzutreten. Hierfür reichen natürliche Lieblichkeit und geläufige Stimmbildung nicht aus, da fehlen ihr im Spiel und Gesang vollständig die erforderlichen tragischen Mittel. Die Stimme ist zu dünn, ihre Gestalt zu niedlich dazu. Ihre Anna ist eben Frl. Tuczek, die ein schwarzes Gewand angezogen, und zur Rezia fehlt ihr nichts weiter als das Verständniß der Rolle. In jüngster Zeit ist sie freilich in solchen Partien nicht aufgetreten, denn da ist ja die Köster auf drei Jahre engagirt. Drei Jahre ist eine lange Frist, wie hoffnungsvoll, wenn man ein frisches Talent vor sich hat, aber, aber — die Köster — und drei Jahre! Unleugbar, sie ist eine edle Erscheinung, wenn auch ein wenig zu deutsch, an Kälte oder an Phlegma, allein die Stimme ist nachgerade weder edel noch deutsch, sondern scharf und kühl. Da ist alle Wärme längst hinausgesungen, und die hohen Töne gehen Einem wohl durch die Seele, aber nicht wie ein warmer Hauch mit belebender Frische, sondern wie ein zweischneidiges Schwert; — auf drei Jahre!! — Und nun haben wir noch die Brexendorf, die zu ewiger Mittelmäßigkeit verdammt ist, die unbedeutende Gey und die weiland erste Sängerin Marx, die mit zerbrochener Stimme und übertriebener Natürlichkeit nun die jugendlichen Soubretten spielt. Vergeblich suchen wir anderwärts Trost. Der Tenor zählt drei Sänger, die in ersten Partien auftreten: Mantius, Pfister nud Kraus. Letzterer, der den Eleazar in der Jüdin entschieden besser darstellt als Tichatscheck, hat leider nur diese seinem Naturell zusagende Partie. Zu anderen tragischen Rollen fehlt ihm Stimmausbildung und Haltung, und seiner Komik haben wir bisher eher etwas Hanswurstartiges als wahren Humor angemerkt. Auch wird er in Kurzem die hiesige Bühne verlassen. Hr. Pfister, der in heroischen Partien unwillkührlich an die steifleinenen Helden Fallstaff's erinnert, ist ein Anfänger, d. h. er steht beim ersten, allerersten Anfange eines dramatischen Sängers. Er steht aber da schon so lange, daß er sich in dieser Stellung für permanent erklärt zu haben scheint. Und Mantius? Mantius hat nur noch die Vergangenheit für sich. Wenn er den Mund aufthut wird's:

> Unerquicklich wie der Nebelwind,
> Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Wir hoffen bei ihm auf baldige Selbsterkenntniß, sonst wird es nöthig werden, nicht das Publikum, wohl aber ihn „zur Einsicht zu zwingen". Bleibt noch das Fundament übrig — der Baß. Fast möchte man sagen — abwesend. Böttcher, jedenfalls eine imponirende Erscheinung, die nie gemein wird, hat seit längerer Zeit die Stimme verloren; Ziesche, der seit mehr als 25 Jahren spielt wie ein gedienter Wachtmeister, geht wenn er losgeht wie die hohle See, die rast und brüllt und will ihr Opfer haben, und der Bariton Krause, nun das ist Hr. Krause, wenn Sie mehr und Besseres von ihm wissen wollen, hören Sie ihn in den Aufführungen der Singakademie. — Von den dargestellten Werken im nächsten Briefe. —

C

Leipziger Musikleben.

Zwanzigstes Abonnementconcert. Letztes Abonnementquartett. Charfreitagsconcert. Schluß der Saison.

Das zwanzigste und letzte Abonnementconcert fand am 29sten März Statt. Es war in einigen Nummern dem Gedächtniß eines Jubilars, des Hrn. C. A. Lange, früheren Solospielers und gegenwärtig Führers der 2ten Violine in den Gewandhausconcerten gewidmet. Nachdem schon zwei Tage vorher von der Concertdirection eine Festlichkeit veranstaltet worden war, wobei Hrn. Lange von den Collegen desselben ein schöner, silberner Pokal überreicht wurde, trug im Concert Hr. C.M. David den ersten Satz des D-Moll Concerts von Rode vor, zur Erinnerung an das erste Auftreten des Hrn. L. in dieser Composition am 10ten April 1799. Eröffnet wurde das Concert mit der G-Dur Symphonie von Haydn. Das Pult des Gefeierten war bekränzt. Vor Beginn des Concerts rief lauter und anhaltender Applaus des Publikums den Jubilar hervor. Frl. Mayer sang die Arie: Singt dem göttlichen Propheten ꝛc. von Graun, und im 2ten Theile „Jerusalem! die du tödtest ꝛc." aus Paulus, wie immer, tüchtig und lobenswerth. Hr. Franz Liszt spielte zu Ende des 1sten Theils den 1sten Satz des Henselt'schen Concerts und am Schluß seine Phantasie über Motive aus Don Juan. Hr. Liszt beschloß dies Mal den Concertcyklus. Was seine Leistungen betrifft, so mag ich nicht das oft Gesagte ausführlicher wiederholen; der Hörer unterliegt stets dem peinlichen Gefühl, diese ungeheueren Mittel auf

so tadelnswerthe Weise verwendet zu sehen; immer möchte man Liszt zurufen: Benutze diese Mittel in ächt künstlerischer Weise, und Du leistest das Größte, Nichtdagewesene. Man ist geneigt, ihm die Fähigkeit dazu zuzutrauen; aber er versäumt es, uns wirkliche Beweise dafür zu geben. Bei aller Anerkennung, die man Einzelheiten zollen muß, war diese Leistung im Ganzen zu verwerfen. Spielt Liszt nur so, wie wir ihn gegenwärtig wieder hörten, so ist seine Zeit vorüber; er ist veraltet. Der Ernst der Zeit ist an ihm unverstanden vorübergegangen. Die Gegenwart will Gediegenheit, will gedrungene Kraft, nicht mehr die alte Zerfahrenheit; wir wollen höhere Zwecke verfolgt sehen, nicht auf dem Salonstandpunkt der letzten Jahre stehen bleiben. Liszt würde mit ungeheurem Beifall gespielt haben, wenn er in diesem Sinne seine Aufgabe erfaßt hätte; jetzt mußte er sehen, wie derselbe im Laufe des Concerts abnahm. — Noch kam zu Anfang des 2ten Theils die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 zur Ausführung.

In der vierten und letzten Quartettunterhaltung spielten die HH. Joachim, Klengel, Herrmann und Wittmann zuerst ein Quartett von Mendelssohn D-Dur Op. 44, Nr. 1. Hierauf folgte Beethovens Sonate Op. 47, vorgetragen von den HH. Reinecke und David; den Beschluß machte ein Quartett von Schumann Op. 41, Nr. 3, ausgeführt von den HH. David, Joachim, Herrmann und Wittmann. Der Ausführung der beiden erstgenannten Werke spende ich meinen Beifall. Sehr gut war die Leistung des Hrn. Reinecke, was ich besonders hervorhebe, da ich mich bei einer früheren Gelegenheit einmal minder günstig über ihn aussprach. Auch die schwierige Aufgabe, welche der Vortrag des Schumann'schen Quartetts bietet, wurde nicht unbefriedigend gelöst, nur daß hin und wieder die Ausführenden sich ihrer Leidenschaft zu sehr überließen und die Farben, das schöne Maaß überschreitend, zu stark auftrugen.

Am Charfreitag Abends 6 Uhr fand in der erleuchteten Paulinerkirche zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds, wie alljährlich an diesem Tage gewöhnlich, ein Concert Statt. Händel's Messias war zur Aufführung gewählt. Die Soli wurden vorgetragen von Frl. R. Agthe aus Weimar, Frl. Stark, und von den HH. Widemann und Salomon. Die Singakademie in Verbindung mit dem Thomanerchor hatte die Ausführung der Chöre übernommen. Das Gelingen im Ganzen war ein befriedigendes, wenn schon die Vortrefflichkeit der Execution in den Concerten der letzten Jahre nicht erreicht wurde. Es mangelte hin und wieder an Präcision, im Allgemeinen aber vermißte Ref. Schwung und Begeisterung, und er erklärt sich hieraus, daß bei Manchem das unsterbliche Werk nicht den Eindruck hervorrief, den die ihm inwohnende Größe zu erzeugen im Stande ist. Die Solisten leisteten Gutes; Frl. Stark hatte, wie ich höre, erst am Tage der Aufführung ihre Partie übernommen.

Blicken wir zurück auf das uns im Laufe des Winters Gebotene, so müssen wir zunächst danken für das vielfach Gute und Vortreffliche. Schien es zu Anfang als ob nicht immer vom Orchester die frühere Vollendung, insbesondere die frühere Feinheit, erreicht würde, so war später nicht mehr Veranlassung gegeben zu einer derartigen Bemerkung. Der Wechsel der Sängerinnen bestätigte sich als die vorzüglichere Einrichtung. Ist es auch natürlich, daß auf solche Weise hin und wieder minder bedeutende Leistungen unterlaufen, so ist die Mannichfaltigkeit der Monotonie vorzuziehen, stets die Vorträge einer festengagirten Sängerin zu hören. Neue Compositionen wurden nur in geringer Zahl vorgeführt; es war das die schwächste Seite der verflossenen Saison. Gern hätten wir einige Cherubini'sche Ouvertüren eingebüßt, — lediglich aus dem Grunde, weil dieselben in letzter Zeit sehr oft gespielt wurden — und dafür jüngere Tonsetzer mehr berücksichtigt gesehen.

Zum Schluß noch eine Uebersicht der Anzahl der von den verschiedenen Componisten aufgeführten Werke: von Beethoven 15; Mendelssohn 13; Mozart 10; Weber 10; Schubert 9; Spohr 7; Haydn 5; Cherubini 5; Gade 4; Gluck 3; Chopin 3; Schumann 2; Hiller 2; Rossini 2; David 2; Bennet 1; Reinecke 1; Spontini 1; Meyerbeer 1; Moscheles 1; Otto 1; Verdi 1; Netzer 1; Vieuxtemps 1; Servais 1; Bellini 1; Ed. Franck 1. Von Berlioz ist kein Werk zur Aufführung gekommen.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Partituren.

R. Schumann, Op. 41. Drei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur. Breitkopf u. Härtel. Nr. 1—3, jede 1 Thlr.

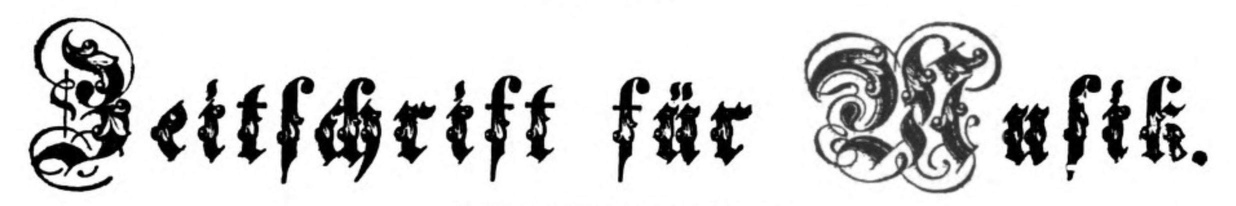
Gewiß ein mit Freude begrüßtes Unternehmen der Verlagshandlung, die Quartette in Partitur herausgegeben und dadurch dem Einzelnen zugänglich gemacht zu haben. Die Ausstattung ist ausgezeichnet schön und geschmackvoll, der Preis billig, mit äußerster Sorgfalt die Correctur geschehen. Es bleibt nun nur der Wunsch noch übrig, daß baldigst ein Clavierauszug zu vier Händen dieser Ausgabe nachfolgen möge. Zur Verfertigung desselben würden wir, wenn sie der Tonf. nicht selbst übernähme, Carl Klage in Berlin uns vorzuschlagen erlauben. Hr. Leberecht Schubert dürfte der Sache, nach seinen bisherigen Arbeiten zu urtheilen, gar nicht gewachsen sein.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

№ 32.

Dreißigster Band. Den 19. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die wissenschaftliche Bildung des Künstlers.

Die Recension der Vischer'schen Aesthetik in den beiden vorigen Nummern dies. Bl. brachte mich auf den Gedanken, heute in Kürze eine Uebersicht der wichtigsten in dieses Fach einschlagenden Erscheinungen zu geben, mit Uebergehung dessen, was speciell Musik betrifft, da ich dies als bekannt, wenigstens als bekannter voraussetzen kann. Gehört auch die ausführliche Besprechung der allgemeinen Aesthetik nicht unmittelbar hierher, so glaube ich doch, daß eine kurze Erwähnung der Literatur gerechtfertigt ist, um so mehr, als damit vielleicht Manchem ein Dienst geleistet wird. Ich spreche hier nicht von der Nothwendigkeit, auch für den Künstler, sich mit derartigen Studien zu beschäftigen; es ist dies schon öfter in dies. Bl. zur Sprache gebracht worden; ich mache nur auf den sehr wichtigen Umstand aufmerksam, daß der Widerstreit, die principlose Zersplitterung, die Willkühr der Ansichten auf dem Gebiet der Tonkunst hauptsächlich in der so ganz verschiedenartigen allgemeinen Bildung derer, welche sich mit Musik beschäftigen, ihren Grund hat. Lediglich diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß eine Einigung oftmals so schwer fällt, daß Ansichten, welche die allgemeine Bildung schon längst überwunden hat, und die eine berechtigte Existenz streng genommen gar nicht mehr besitzen, noch Vertreter finden. So, um nahe liegende Beispiele anzuführen, erinnere ich an die Erörterungen, welche im vorigen Jahre diese Bl. mit der Allg. Musik. Zeitg. in Streit brachten, an die Polemik, die sich gegen einige Sätze in meinen „Fragen der Zeit", gegen den „überwundenen Standpunkt" ꝛc. erhob. Der Grund der Differenzen lag vorzugsweise darin, daß die Gegner gegen die moderne wissenschaftliche Auffassung überhaupt kämpften. Es scheint mir darum nicht zwecklos, auf die Hauptwerke der Aesthetik zu verweisen, Den und Jenen dadurch vielleicht zum Studium anzuregen, und so auch mittelbar ein Weiterkommen auf speciell musikalischem Gebiet möglich zu machen. Aus dem oben Gesagten erhellt, daß die Feststellung der Ansichten im Reiche der Tonkunst allein nicht ausreicht; die musikalischen Fragen führen von selbst zu allgemein ästhetischen, religiösen, wissenschaftlichen, und über diese muß zugleich Klarheit erworben sein, wenn die ersteren zu einer befriedigenden Lösung gelangen sollen.

Die allgemeine Aesthetik ist eine Schöpfung des letzten Jahrhunderts; sie ist eins der größten, vielleicht das größte Resultat desselben. Anfänge dafür finden sich in den vorausgegangenen Zeiten, insbesondere bei den Griechen; während aber andere wissenschaftliche Bestrebungen in der Neuzeit nur eine Steigerung erfuhren, ist uns in der allgemeinen Aesthetik eine völlig neue Welt aufgeschlossen. Zwei Richtungen sind zu unterscheiden, zwei Ausgangspunkte: auf der einen Seite sind es praktische Kunstkenner, Künstler, Dichter, auf der anderen begegnen uns die Männer der strengen Wissenschaft, die Philosophen, welche das von jenen Geleistete als Material für ihre Systeme benutzten. Jene erstgenannte Richtung zählt zu

ihren wichtigsten Vertretern: Winkelmann, Lessing, Herder, Schiller, Göthe, Jean Paul, Tieck, die Gebr. Schlegel; die zweite: Kant, Schelling, Solger, Hegel, Weiße, Vischer. Winkelmann und Lessing waren es, welche zuerst den Weg der höheren Kunstbetrachtung betraten; Winkelmann insbesondere steht am Eingang der neuen Zeit, in seinen großen Kunstanschauungen die unendliche Natur der Kunst zuerst offenbarend. Kant in seiner „Kritik der Urtheilskraft" versuchte, der Erste *), wissenschaftlich näher zu treten. In Schiller, dem durch Kant Angeregten, erblicken wir zuerst Einigung beider Seiten, der praktischen Kunsterfahrung und der philosophen Forschung. Schelling nahm die Kunst in sein umfassendes System auf; ausführlich und getrennt für sich hat er dieselbe nicht behandelt; nur in einer Festrede vom Jahre 1807 hat er sich „über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" näher ausgesprochen. Das erste vollständigere System gab Solger, „Vorlesungen über Aesthetik, herausgeg. von Heyse, Leipzig 1829. Auf ihn folgte Hegel mit seinem umfassenden Lehrbuch (Vorlesungen, herausgeg. von Hotho), und an diesen schließen sich Weiße und Vischer.

Der Studirende hat den bezeichneten historischen Gang in seiner eigenen Entwicklung wieder zu durchlaufen. Schiller's ästhetische Aufsätze und Kritiken würde ich dem Tonkünstler, der sich mit diesen Gegenständen beschäftigen will, zuerst empfehlen, da die vorher genannten Männer, die Vorläufer Schiller's, der Gegenwart schon ferner stehen, und die Rücksicht auf sie zu einem umfassenden, längere Zeit beanspruchenden Studium führen würde. Die Reihe der philosophischen Forscher eröffnet, wie bemerkt, Kant. Seine Kritik der Urtheilskraft wird dem Künstler zunächst wenig unmittelbare Nahrung bieten, und beim Beginn wohl abschrecken; demohngeachtet darf sie nicht übergangen werden, und wenn es sich zuerst nur um eine Schule des Denkens handeln sollte. Schiller und Kant sind die Anfangspunkte des Studiums. Die Bekanntschaft mit den hierher gehörigen Werken der nachfolgenden Dichter, Schelling's Rede und Solger's Aesthetik, bilden die zweite Stufe. Ich gedenke absichtlich nicht des bedeutensten Werkes Solger's, seines „Erwin", weil dieses zu große Schwierigkeiten bieten würde. Die dritte Reihe wird durch Hegel's Aesthetik bezeichnet. Diese ist der Mittelpunkt des gesammten Studiums, dasjenige Werk, in welchem das bis dahin Errungene zu einem großen Ganzen verarbeitet ist; sie ist zugleich der Ausgangspunkt für Alles, was der Gegenwart angehört. Der Künstler darf sich bei dem Namen Hegel's nicht durch dessen bekannte Terminologie abschrecken lassen; die Aesthetik desselben ist weit ansprechender und in den meisten Partien leichter verständlich. Es ist dies ein Verdienst des trefflichen Herausgebers, der auf die Darstellung die größte Sorgfalt gewendet hat.

Schließlich sei erwähnt, daß ich bei diesen Andeutungen nur Solche im Sinne hatte, denen der Gegenstand bisher fremd war; Kennern der Sache ist damit natürlich nur längst Bekanntes gesagt.

Fr. Br

*) Die früheren Bestrebungen der Wolf'schen Schule gehören natürlich nicht hierher.

Bücher.

Julius Knorr, Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. 66 S. Geh. — Leipzig, 1849. Breitkopf u. Härtel. Pr. 10 Ngr.

Der Aufsatz in Nr. 28 d. Z. „der Unterricht im Pianofortespiel" macht eine ausführliche Anzeige der Schrift überflüssig. Wenn daselbst die Auffassung des in ihr behandelten Gegenstandes als eine einseitige bezeichnet worden, so ist damit kein Tadel gegen sie ausgesprochen. Es galt dort die Hauptgesichtspunkte für die musikalische Erziehung im Allgemeinen hervorzuheben, Principienfragen für dieselbe in Anregung zu bringen. Clavierunterricht im engeren Sinne ist Anweisung zur Erlernung der Technik des Instrumentes, das Ziel die mechanische Fertigkeit; im weiteren Sinne — und vorzugsweise — ist er musikalische Erziehung, das Ziel künstlerisches Verständniß. Der Titel der Schrift läßt nicht zweifelhaft, daß der Verf. zunächst für den Unterricht in jenem engeren Sinne schrieb; er geht von dem Gesichtspunkte aus, daß der Schüler das Instrument spielen lernen soll. Dieser besondere Zweck ist ihm Hauptsache. Er bezeichnet den Weg, wie dieser Zweck sicher zu erreichen sei, und zwar so, daß dabei die Entwickelung des musikalischen Verständnisses durch nichts gehemmt wird. Positives für diese Entwickelung selbst giebt er nicht. In Hinsicht auf die allgemeine musikalische Bildung des Schülers ist also das Verdienst des Vfs. nur ein negatives. Die Schrift macht Niemand zum Lehrer, d. i. zum musikalischen Erzieher. Dieser hat das Seine bei Benutzung des Leitfadens hinzuzuthun.

Dessen ungeachtet ist, was auch in erwähntem Aufsatz anerkannt worden, das Werk eine sehr willkommene Erscheinung. Es trifft die Ausführung desselben ganz mit dem Gedanken zusammen, welcher für den Unterzeichneten bei dem Antrag auf Abfassung eines Leitfadens auf der ersten Tonkünstlerversammlung

leitend war. Für Lehrende, die praktische Erfahrungen noch nicht gemacht haben, bietet es überall sichere Anhaltepunkte und läßt ihnen so zu gute kommen, was sich in einer langjährigen Praxis bereits bewährt hat. Ein wichtiger Schritt zur Aufstellung allgemein gültiger Principien für den Unterrichtsgang ist damit gewonnen, zugleich auch einem gemeinschaftlichen Wirken Derer, die sich dem Unterrichte widmen, Vorschub geleistet. Mag man noch so verschiedener Ansicht über den Inhalt des Werkes sein, ein Verdienst hat sich der Verf. jedenfalls erworben, daß er es schrieb, sei's auch nur, daß er unter den Lehrern den Anfang gemacht, den eigenen Lehrgang zum allgemeinen Besten zu veröffentlichen. Zu ergänzen und zu verbessern ist ein Leichtes, sobald überhaupt Etwas da ist, worauf man fußen kann.

Die voriges Jahr erschienene, vom Verf. bearbeitete neue Ausgabe der A. E. Müller'schen Clavierschule gab Ref. Gelegenheit, näher auf die vorzüglichen Leistungen Knorr's hinsichtlich der Technik des Instrumentes einzugehen. Was derselbe diesmal Neues bietet, ist hauptsächlich das nach dem Grad der Schwierigkeit angefertigte Verzeichniß von Werken für den Unterricht. Er theilt sie in vier Classen: Werke für Anfänger, Werke angehender mittlerer Schwierigkeit, Werke mittlerer, endlich Werke größerer und größter Schwierigkeit. Mit ihnen geleitet der Verf. den Schüler vom ersten Anfang an bis zur Vorbereitung zum öffentlichen Auftreten. Viele davon hat er mit Anmerkungen versehen, so namentlich Diabelli Op. 149, Czerny Op. 139, Moscheles Op. 70. Dieselben sind sehr dankenswerth. Was der Verf. wegen der mehrerlei Fingersatzbezeichnungen bei dem letztangeführten Werke erwähnt, stimmt mit der Ansicht des Ref. überein. Auch ich bin dafür, „daß nur eine, mit möglichster Sorgfalt gewählte Applicatur gegeben werde", obgleich ich deshalb nicht einem als absolut gültig hinzustellenden Fingersatz das Wort rede. Die verzeichneten Werke selbst anlangend, so ist zu bedauern, daß auf die in neuer und neuester Zeit erschienenen fast gar nicht Rücksicht genommen worden, zumal da nicht wenige von den angeführten älteren viel besser durch solche hätten ersetzt werden können. Doch findet dieser Umstand darin Entschuldigung, daß der Verf. hauptsächlich solche Werke aufnahm, über deren praktischen Nutzen er hinlänglich Erfahrungen gemacht hat. *) Ich mag der Schrift diesen Mangel nicht so hoch anrechnen, und zwar um so weniger, als anderer Seits die Vertreter der Schattenseiten des Clavierspiels gänzlich ausgeschlossen sind und das Auge nirgends durch Namen wie: Beyer, Brunner, Friedrich, Goria, Rosellen 2c. unangenehm berührt wird. Die Ausschließung schlechter Compositionen beim Unterricht ist in dem Leitfaden vollständig geschehen, und meist wirklich gute, wenigstens anständige, sind an deren Stelle gesetzt. Für den praktischen Unterricht wird das Werk reiche Früchte tragen. Wolle man nur das in ihm Gebotene sich zu nutze machen, das Interesse für die gute Sache, welches in ihm vertreten, wahrnehmen; wolle man nur, indem man sich des Leitfadens erfreut, der in ihm vorgezeichneten Richtung folgen: dann wird es bald besser werden. Nur zur bequemen Anlehne (vulgo Eselsbrücke) bediene man sich des Werkes nicht; der Nutzen würde sich dann in Nachtheil verkehren.

A. Dörffel.

*) Ueber eine Kleinigkeit will ich mit dem Verf. noch rechten. Er sagt S. 47: „Zwei verschiedene Wege giebt es, je nachdem ein künstlerisches oder ein dilettantisches Streben beim Schüler vorwaltet". Ich meine, das Streben des Dilettanten solle stets ein künstlerisches sein. Dilettantisch in der üblichen Bedeutung: unkünstlerisch, möge man nicht mehr gebrauchen.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Tonkünstler-Verein. Versammlung am 26sten März. Vorsitzender Fr. Brendel. Nach Mittheilung eingegangener Schreiben von Gollmick in Frankfurt a. M. und von Niemeyer in Schneeberg, die Bildung von Zweigvereinen betreffend, durch den Vorsitzenden, und nach Vorlesung des bei der letzten Sitzung im Entwurf mitgetheilten und genehmigten Antwortschreibens an den Berliner Tonkünstler-Verein, über die Verbindung des hiesigen und des dortigen Vereins, durch den Schriftführer, ergreift C. F. Becker das Wort, um die Versammlung auf den heute vor 22 Jahren erfolgten Hingang L. v. Beethoven's hinzuweisen. Ein längerer Vortrag, dem der Redner eine im Todesjahr Beethoven's von ihm geschriebene Biographie unterlegte, schloß sich daran. Ein hierauf zur Debatte kommender Antrag von E. Gottschald, die Parteisonderung politischer Vereine auch auf den Tonkünstlerverein in Anwendung zu bringen, fand keinen Anklang, und ward endlich gegen eine Stimme abgeworfen, obgleich man erkannte, daß in manchen Fällen ein solches Verhältniß sich geltend machen könne, wofür der Vorsitzende beispielsweise den Aufsatz in der N. Zeitschrift f. M. über die Zukunft des Oratoriums anführte, den hier ausgesprochenen Ansichten die bisher bei Vielen noch geltenden gegenüberstel-

lend. Ich für meine Person bin der Ansicht, daß bei so wichtigen Fragen, wie die eben erwähnte über das Oratorium, seine Berechtigung in der Jetztzeit und seine Zukunft, Parteien sich herausstellen werden, die mit großem Eifer und Wärme einander gegenüberstehen. Dies muß also der Kunstgegenstand selbst mit sich bringen; voraus sich sondern, halte ich in musikalischen Dingen für nicht räthlich, sogar unmöglich, da es sich häufig ereignet, daß über dieses Tonwerk zwei Musiker ganz übereinstimmende, über jenes ganz abweichende Ansichten haben. — Außerdem wurden noch mehrere innere Vereinsangelegenheiten verhandelt.

Eine musikalische Unterhaltung am 2ten April beschloß die Winterversammlungen des Vereins, da nach der Messe, welche in Leipzig eine Pause auferlegt, Zusammenkünfte mehr geselligen Charakters, obschon auch hier musikalische Aufführungen, Vorträge und Besprechungen stattfinden sollen, in einem Gartenlocal beginnen werden. Die dies Mal gewählten Werke gehörten ausschließlich den früheren Jahrhunderten an. Nachdem der Vorsitzende einleitende Worte über die geschichtliche Entwicklung und den Werth der alt-italienischen Kirchenmusik gesprochen hatte, kamen durch einen neu gebildeten Singverein des Tonkünstler-Vereins zur Aufführung: 1) Adoramus und O bone Jesu von Palestrina *); 2) Terzett: O quam tristis aus dem Stabat mater von E. d'Astorga; 3) Qui tollis von Lotti **); 4) Sonaten und Katzenfuge von D. Scarlatti, vorgetragen von Hrn. C. F. Becker; endlich 5) Litanei von Durante ***). Die Größe und die kirchliche Weihe dieser alten Werke verfehlte nicht bei allen Empfänglichen einen bedeutenden Eindruck hervorzurufen; wir machen Singvereine angelegentlich auf dieselben aufmerksam.

H. Schellenberg, Schriftführer.

*) Aus der Sammlung von Tucher.
**) Beide aus dem Sammelwerk von Fr. Rochlitz.
***) Halle, Kümmel.

D. Red.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Die Clavierspielerin Frl. **Marie Marder** hat in Frankfurt a. M. ein Concert gegeben, worin sie sich durch sauberen und eleganten Vortrag vielen Beifall erwarb.

Musikfeste, Aufführungen. In **Dessau** wurde am Charfreitag in der Schloßkirche **Händel's Messias**, die letzten beiden Theile, mit Hinweglassung zweier Chöre, aufgeführt.

Neue Opern. In Hannover wurde die Oper „der neue Oberst" von **Hille** zum ersten Male gegeben, und fand recht beifällige Aufnahme. Sie soll ein Talent versprechendes Werk sein.

Todesfälle. Am 18ten März starb in Hamburg im 76sten Lebensjahre der Violoncellist **Joh. Nic. Prell**, Schüler und Freund Bernh. Romberg's, und Lehrer einer großen Anzahl tüchtiger Künstler, u. A. von S. und L. Lee, seines Sohnes, des hannoverschen Kammermusikus Prell, des jungen Hildebrand, des Enkels B. Romberg's, der in einem der philharmonischen Concerte vor Kurzem zuerst öffentlich auftrat. In den in dies. Bl. mitgetheilten „Erinnerungen aus Hamburg" von A. Gathy wurde seiner gedacht.

Vermischtes.

Joseph Gungl findet sich in Amerika hinsichtlich seiner Rechnung getäuscht, und wird künftigen Sommer wieder nach Europa zurückkehren, und in England zuerst Concerte geben.

In Hamburg hat jetzt ein Tenorist mit vielem Beifall gastirt, der erst noch vor kurzer Zeit Kutscher war. Sein Name ist **Wachtel.**

Der geschickte Instrumentmacher **Bausch** in Leipzig hat eine Gamba, die ihm vor einiger Zeit zufällig in die Hände kam, zu einem herrlichen Violoncell umgebaut und für 1000 Thaler in Bremen verkauft.

Musikdir. **Sattler** in Blankenburg veranstaltete drei historische, mit Erläuterungen verbundene Concerte.

Halévy's „Thal von Andorre", nach St. Georges frei bearbeitet von Rellstab, wurde am 8ten dies. zum ersten Mal in Berlin gegeben. Hr. Fl. Geyer schreibt darüber u. A.: Wir sagen zwar nicht, daß die Handlung darin ganz neu ist, aber sie ist doch interessant zusammengestellt, und dadurch anziehend, daß sie in die Pyrenäen, in ein Gebirgsthal des kleinen in sich abgeschlossenen Freistaates von Andorre versetzt wird. Der Componist verläßt das Gebiet der großen Oper, um sich in der Spieloper heimisch zu machen. Unsere Ansicht, daß Halévy's Styl nicht ganz fertig geworden, nicht ausgeschrieben ist, hat durch das Thal von Andorre nur noch mehr Boden gewonnen. Die vielen Ansätze, welche nirgends die Motive so recht ausbeuten, womit doch erst eine Verbindung für die Gedanken gewonnen würde, sprechen dafür. Auf die Instrumentation verwendet der Componist mit den Neueren und Neuesten den erdenklichsten Fleiß.

Von **R. Schumann** erscheinen nächstens bei C. Luckhardt in Cassel „Phantasiestücke für Clarinette mit Piano". Ebendaselbst ist auch so eben ein Heft Baßgesänge von dem leider so früh verstorbenen talentvollen Componisten **H. Stähle** erschienen, die sehr gerühmt werden.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 33. Den 23. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Partituren.

F. Mendelssohn Bartholdy's Musik zu Racine's Athalia.

(Schluß.)

Wir begegnen nun einem Kriegsmarsch der Priester, der nach der Bezeichnung in der Originalpartitur seinen Platz vor dem 4ten Act hat und also als Zwischenmusik zu betrachten ist, die nach den vorhergehenden Acten fehlt. Dieser Marsch ist als später geschrieben und als Einlage anzusehen, weshalb er auch keine Nummer in der Partitur einnimmt. Bei theatralischer Aufführung wird er bedeutende Wirkung zu machen nicht verfehlen. Für die Concertaufführung, wo Alles ohne längere Pause einander folgen muß, hatte Devrient nöthig, Nr. 4 mit dem Marsch zu vermitteln. Er thut dies, indem er das Wesentlichste der 1sten Scene des 4ten Acts vorausnimmt, wie folgt:

„Dem Frieden eine Stätte zu bereiten, der Einkehr des Gemüthes ein Asyl, ist auch den Frommen nicht der Kampf erspart. Den Frieden Gottes seinem Volk zu sichern gilt es mit Gottes Feinden wilden Streit. So zieh'n, in kriegerischen Wehr' und Waffen, die Priester jetzt im Tempelhofe auf. Sie tragen Davids Schwerdt und Königskrone und des Gesetzes furchtbar heilig Buch, in feierlichem Prangen vor sich her."

Und nun erschallt der Kriegsmarsch, Allo vivace F-Dur C Tact, welcher bei allem Glanz der Instrumentation, sich durch seine Rhythmik und Melodik als das charakterisirt, was er sein soll. Bei Concertaufführungen würde ich es trotz der Vortrefflichkeit des Stücks demselben erspießlicher erachten, es ohne Repetitionen vorzuführen, damit der Declamator sobald als möglich den Faden wieder aufnehmen kann, da sonst die weitere Entwickelung zu lange auf sich warten läßt, was dem Werke nur zum Nachtheil gereichen kann. Dem Vorgange des 4ten Acts getreu heißt es nach Beendigung des Marsches in den Zwischenreden weiter:

„Hebt eure Augen auf, ihr Söhne Levi! Des Allerheiligsten geweihte Pforten eröffnen sich, der Hohepriester tritt hervor, Eliakim, den Tempelknaben an seiner Hand. „Blickt her ihr Gottgetreuen! Der Herr ist mit euch, Wunder thut er heut und immerdar für sein erwähltes Volk. Dem Mördereisen hat er Halt geboten, das Davids Königsstamm vertilgen sollte, gerettet hat er dessen jüngsten Sprossen; seht her, dies Kind ist euer König Joas!" Und vor dem Knaben fällt der Hohepriester auf seine Knie und huldigt ihm als Herrn; und die Leviten fallen alle nieder und jubeln laut und schlagen an die Waffen; und Männer, Weiber, Kinder loben Gott und rufen Hosiannah! ihrem König'. — Da brauset Waffenlärm den heil'gen Berg herauf, Athalia's Söldner stürmen an. „Vollendet denn", so ruft der Hohepriester, „ihr Streiter Gottes, was er selbst begonnen. Befreiet Juda von den Götzendienern, gebt David's Enkel seinem Thron' zurück! Du aber junger König, zeig' dich kühn, geschmückt mit deines großen Vorfahr'n Krone, und fall' als König, wenn du fallen mußt!" (Venez du diadême à leurs yeux vous couvrir; et périssez du moins en roi, s'il faut périr.)

Die letzteren Worte führe ich nur an, um wenigstens an einem Falle zu zeigen, wie Devrient dem Original treu gefolgt ist, und daher seine Bearbeitung volle Anerkennung verdient. Wir kommen jetzt zu Nr. 5 der Partitur und befinden uns in der 6ten (letzten) Scene des 4ten Acts der Tragödie. Diese vielgegliederte Nummer eröffnet ein Chor Allo maest. F-Dur ¾ Tact, worin zuerst die Frauen die Streiter in den Kampf zu ziehen auffordern: Partez, enfans d'Aaron, partez etc., worauf diese antwortend dem Chore beitreten: partons, etc. Dieses „partons" mußte sich Mendelssohn des vierstimmigen Chors wegen machen. Wie ich höre, hat Mendelssohn die Chöre der Athalia früher für Frauenstimmen geschrieben, wie es der Dichter eigentlich vorschreibt. Die Monotonie einer solchen Anordnung mag ihn aber für die theatralische Aufführung, worauf es von Anfang gar nicht abgesehen gewesen zu sein scheint, bestimmt haben, ein geradezu neues Werk zu schaffen, wie es jetzt vorliegt, und was in sofern aus künstlerischer Selbstständigkeit hervorgegangen ist. Bei den früheren Chören hatte die Verwendung des Textes für weibliche und männliche Stimmen nicht gerade besonderes Bedenken, in dem in Rede stehenden Chore hat der Componist ein solches durch Wortverwandlung überwunden; und in der That rechtfertigen die zum Fortziehen bereiten Männer ihre Betheiligung am Gesange. Was die Composition anlangt, so hat sie in ihrer ganzen Behandlung ebenfalls Schönes aufzuweisen, zumal gefällt mir dieselbe S. 164 der Partitur von der Stelle an, wo die Männer im Abgehen singen. Im Concertsaal, wo die Musik alles Bühnenreizes entbehrt, verliert jedoch das Stück durch seinen Polonaisenrhythmus.

Im Andante sost. und Allo agit. erscheint hierauf eine Reihe von abwechselnden Solo- und Chorsätzen, letztere nur für weibliche Stimmen, denen folgende Hauptmotive zum Grunde liegen:



Die Motive a und b hören wir zunächst, Andante sost. F-Dur, C Tact, hinter einander von dem 1sten Alt und 1sten Sopran Solo zu den Worten: Où sont les traits que tu lances, grand Dieu, dans ton juste courroux? N'es-tu plus le Dieu jaloux? n'es-tu plus le Dieu des vengeances? begleitet von Flöten, Oboen, Clar. und Bratschen. Nach dem Halbschlusse in dieser Tonart, ergreift der 2te Solosopran Allo agitato F-Moll das Motiv c zu den Worten: Où sont, Dieu de Jacob, tes antiques bontés? etc., das nach wenigen Tacten der Chor der Frauen anstimmt um kurz darauf dem 1sten Sopran Platz zu machen, der in einem längeren neuen Satze uns die Sprache der Gottlosen hören läßt und endlich mit dem Motiv c in Andante sosten. come 1ª überleitet. War in dem Allo agit. die Niedergedrücktheit, der Drang nach Errettung schon durch das Tempo, dann durch das Motiv und die gleichmäßig im Quartett verbleibende Begleitung, dem nur abgebrochen Blasinstrumente und die Pauken *pp* zutreten, letztere aber um so bedeutungsvoller, trefflich geschildert, so wird diese Stimmung in dem Andante, trotz des Tempo- und Tonartwechsels, F-Dur, erhalten. Der Chor stimmt *f* hintereinander die Motive a und b an zu den früheren Worten, die unter dem Tremolo der Geigen und Violen, den Melodieführenden und füllenden Blasinstrumenten, so wie durch die später dazu kommenden Trompeten, Posaunen und Pauken, zum gepreßten Nothruf werden. Und fort im Allo agitato mit dem Motiv c in A-Moll beginnend, steigerte der 1ste Sopran, nach ihm der Alt, beide vereint dann auf das Motiv c zurückkommend, nach und nach immer mehr die Wärme der Situation. Unter Zutritt einer dritten Singstimme (des 2ten Sopr.), immer belebterem Orchester, und den auf dem Theater aus der Ferne tönenden Trompeten der Tyrier, Athaliens Söldner, kommt das Ganze auf seinen Gipfelpunkt. Mit den Motiven a, dann b fällt der Chor fortissimo ein, sich mit den Solostimmen zu einem Nothschrei vereinigend, von machtvollem Orchester getragen, von den Trompetenstößen der Tyrier unterbrochen. Statt des vom Dichter gebotenen Textes: Où sont, Dieu de Jacob, tes antiques bontés? n'es-tu plus le Dieu qui pardonne? benutzt der Componist den oben bei den Motiven a und b mitgetheilten, als den für diesen Moment günstigeren; aber gleichsam der Ausdruck des letzten Hoffnungsgedankens, läßt er Solo und Chorstimmen im piano mit dem Nachsatz des gebotenen Textes, n'es-tu plus le Dieu qui pardonne? zu Ende gehen, worauf das Orchester, nachdem die Frauen sich in das Heiligthum zurückgezogen haben, das Motiv a festhaltend, verlöschend schließt. Den Inhalt des 5ten (letzten) Acts geben die Zwischenreden folgendermaßen:

„Herein bringt jetzt die Tempelschänderin Athalia, an der Spitze ihrer Schaaren, indeß durch ganz Jerusalem die Kunde von Mund zu Munde geht: ein Enkel David's sei auferstanden, Juda zu befrei'n. Das Volk bewaffnet sich und bringt

zum Tempel, wo wuthentbrannt die Königin den Knaben Eliakim ihr auszuliefern fordert. „So nimm ihn, wenn du's wag'st!“ antwortet ihr der Hohepriester, zieht den Vorhang fort, der eine Seitenhalle ihr verhüllt, und siehe da! auf hoch- erhab'nem Throne, das weiß gekleidet', priesterliche Kind, mit sanfter Unschuldsmiene, David's Krone auf seinem Haupt und David's Schwerdt zur Seite. „Sieh, Volk Jerusalem's, das ist dein König!“ — Ein Schrei des Jubels und der Rache dröhnt zum Himmel auf und tausend Waffen blitzen. Entsetzen faßt die Königin, sie fühlt den blanken Stahl in ihre Brust sich tauchen, sie fällt und ihre Söldnerschaaren flieh'n. — Befreit ist Juda, rein vom Götzenfrevel die hohe Zion, und das Volk des Herrn gehorsam wieder seines Dieners Stimme.“

Während des Dialogs in der vorletzten und letzten Scene beginnt die Schlußnummer unserer Partitur wie folgt:



Devrient hat den Inhalt dieser Scenen kurz so zusammengefaßt:

„Kommt, König, Priester, Volk, kommt demuthsvoll den Bund des Herrn mit Jacob neu zu stiften. Bekennet eure Missethat vor ihm und gebt ihm euer Herz mit neuen Schwüren. Er ist der starke Gott, des Frevels Rächer, der streng die Kön'ge wie die Völker richtet, der Waisen Vater und der Unschuld Schutz.“

Mit der letzten Fermate ist das Ende der Tragödie (Par cette fin terrible, et due à ses forfaits, apprenez, roi des juifs, et n'oubliez jamais, que les rois dans le ciel ont un juge sévere, l'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.) erreicht, doch läßt Mendelssohn diesem einleitend gehaltenen Satze nun den Schlußchor folgen. Diese Introduction schrieb Mendelssohn später, zuerst ließ er gleich den Chor anfangen. Man sieht hieraus recht deutlich, wie der Componist seinen Stoff nach allen Seiten hin durchdachte. Wie bedeutsam für die Handlung sind die gehaltenen Harmonien und die pianissimo erklingenden Trompetentöne! Demuth und Unterwürfigkeit unter die Allmacht Gottes spricht aus diesen Klängen. Und nach den letzten Worten, gleichsam die Befreiung verkündend, lassen die Trompeten auf dem Theater ihr zu Anfang gehörtes vernehmen; Tout l'univers est plein de sa magnificence erschallt der Chor wie am Schluß von Nr. 1 mit vollem Orchester, und mit aller Macht und Kraft wird nach kurzer Fortführung das Werk beschlossen. Welch' würdigen Schluß hat Mendelssohn dadurch nicht nur seinem Werke, sondern der Tragödie überhaupt gegeben, und welche Ebenmäßigkeit und Künstlerweihe ist dadurch dem ersteren verliehen!

Es bleibt noch übrig der Ouverture zu gedenken, die ich absichtlich dem Schlusse zuweise, um hier zu zeigen, wie der Gang des ganzen Stückes in ihr dargelegt wird. Dieselbe fängt mit dem bei Nr. 5 unter a nachgewiesenen Motiv Maestoso con moto F-Dur C Tact in den Oboen, Fag., Hörnern, Posaunen an: wie man sieht im C Tact notirt, dem sich alsdann die Trompeten, Bratschen und Violoncelle mit dem Motiv b zugesellen. Vergegenwärtigen wir uns bei diesem Anfang die Anrufung des Gottes der Rache aus Nr. 5, so wirkt der nun eintretende, länger festgehaltene Gedanke:



mit fließender Harfenbegleitung und pizz. der Violinen, versöhnend, wohl am besten zu vergleichen mit den Worten in Nr. 4: Un coeur qui t'aime, mon Dieu, qui peut troubler la paix? Doch da erklingen plötzlich Athalia's Trompeten, und nach einigen Wehrufen entwickelt sich von der Dominante von D-Moll aus molto Allegro C Tact der Hauptsatz:



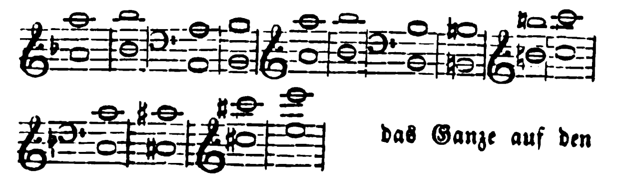
und weiter: in reicher,

interessanter Instrumentation. Das nach dieser Entwickelung eintretende zweite Thema ist das schon oben unter b mitgetheilte, hier in dieser Gestalt:



wieder mit Harfenbegleitung und pizz. der Violinen und Bässe als Hauptkern benutzt, jedoch anders als früher gewendet und fortgeführt. Die Bedrängniß und den Lichtblick der Erlösung schildern diese Sätze; auf athmet das Herz in dem sich auf der Parallele entfaltenden zweiten Thema, doch seine Schlüsse in A-Moll nur zuletzt auf der Dominante von A-Moll deuten, daß Bangigkeit und Schmerz dasselbe noch niederhalten. Nach dem letztgenannten Schlusse auf der Dominante von A-Moll tritt piano das Motiv a wieder in Oboen, Fag., Hörnern und Posaunen in der Tonart F-Dur auf, abermals in rhythmischer Umgestaltung:

Ein Zwischensatz, worin das Motiv d Anwendung findet, führt über das mit vollem Orchester in A-Moll ertönende Motiv f zum Abschluß in der genannten Tonart. Aber gleich auf diesem Schlusse beginnt die Durchführung, die sich aus den Motiven a und c bildet. Das Thema e unterbricht jedoch dieselbe bald; von B-Dur ausgehend mit Schlüssen auf D-Moll und dessen Dominante, vernehmen wir nach dem letzten Schlusse, wie oben, das Motiv f in der Tonart B-Dur von den Posaunen in Begleitung der Hörner und Fagotte, dessen Schluß auf der Dominante von G-Moll noch von Oboen und Pauken verstärkt wird. Die unterbrochene Durchführung des Hauptsatzes entwickelt sich von Neuem, aber nicht mehr die Motive a und c treten gegen einander, sondern dem Motiv c stellt der Meister den Schluß des Motivs a in seiner Vergrößerung im Motiv f entgegen und steigert damit von Stufe zu Stufe es fortführend, zuletzt von hohen und tiefen Blasinstrumenten den Violen und Bässen wechselseitig abgenommen:



das Ganze auf den Gipfel der Entscheidung. Da erklingt von den Oboen, Clar., Fag., Hörnern, Trompeten und Posaunen ausgeführt, das Motiv f fortissimo im hellen D-Dur, der Sieg der Gottvertrauenden, und nun, Maestoso come 1ma, erschallt in dieser Tonart das Motiv b in der Masse der Bläser zu der reichsten Figuration des Saitenorchesters und der Harfe; im steten fortissimo reihen sich glänzende Melodienfolgen an und ein jubelnder viertactiger Triller drückt dem hierauf eintretenden Schlusse das Siegel des Triumphs auf.

Könnte man auch die auf hohen Befehl abgefaßte Musik zur Athalia in ihrer früheren Gestalt (wie ich höre, war sie für weibliche Stimmen mit Clavierbegleitung geschrieben) als Gelegenheitsmusik, ohne sie gesehen und gehört zu haben, zu betrachten sich versucht fühlen, so weist doch erstlich die classische Ouvertüre, die laut Originalmanuscript am 13ten Juni 1844 in London beendigt wurde, so wie die Nummern des gegenwärtigen Werks, dessen gänzliches Ende in den November 1845 fällt — am Schlusse des Manuscripts steht: den 12ten Novbr. 1845 zur Aufführung in Charlottenburg — dieser Musik einen anderen, höheren Platz an. Dieselbe ist zweifelsohne als die Aeußerung des freien künstlerischen Willens hinzunehmen, das beweist der reife Plan des Werks, der schon in der vor Beendigung desselben geschriebenen Ouvertüre zu Tage liegt, mögen auch die Hauptmotive der Composition in der ersten Niederschrift schon dagewesen sein. Kurz, die Musik zur Athalia wird Jedem, der zu ihr mit der rechten, einem Künstler wie Mendelssohn gebührenden Pietät tritt und sie wie ich zu studiren sich bemüht, als eine Schöpfung erscheinen, die zu besitzen wir uns gewiß Glück wünschen können und die ich für meine Person als ein theures Vermächtniß des geschiedenen verehrten Meisters hoch in Ehren halte.

Leipzig, den 26. März 1849.

Hermann Schellenberg.

Für die Orgel.

A. Hesse, 83stes Werk (Nr. 46 der Orgelcompositionen). Phantasie-Sonate und zwei Vorspiele für die Orgel. — Leipzig, Friedr. Hofmeister. Preis: 25 Ngr.

A. G. Ritter, Op. 11. Sonate für die Orgel. — Erfurt, G. W. Körner. Pr. 15 Ngr.

Die Vergleichung vorstehender beider Orgeltonwerke dürfte Kundigen in sofern nicht uninteressant sein, als deren Verfasser, die man in die erste Reihe unserer neueren Orgelcomponisten zu zählen gewohnt ist, sich in ihnen als Repräsentanten zweier der extremsten Richtungen der Orgelmusik documentiren. Bei der Beiden in ziemlich gleichem Grade eigenen Herrschaft über die Compositionstechnik, bei gleich eifrigem Streben nach Verwirklichung eines höheren Ideals zeigt sich doch in dem wesentlichen Bestande dieses Ideals und der künstlerischen Anschauung desselben eine Verschiedenheit, die selbst in der Art und Weise der Verwendung der Elementar= (nicht allein der höheren und niederen Kunst=) Formen, z. B. in Modulation und Stimmenführung, zu erkennen ist, sich bei Ritter mehr als Styl, bei Hesse jedoch mehr als Manier offenbart. Während sich Letzterer vorzugsweise auf dem Gebiete des Sentimentalen (oft auch in Sätzen mit stark bewegtem Inhalte und vollem Werke) bewegt, strebt Ritter entschiedener nach dem Ausdrucke des Glaubensstarken, kirchlich Ernsten und Würdigen. Sehen wir dort neben den Vorzügen der Sentimentalität, neben Weichheit subjectiven Gefühlsausdruckes, neben zarter, feiner und glatter, oft schnell vermittelnder modulatorischer Beweglichkeit auch deren Nachtheile: Unentschiedenheit, Unklarheit, ein nebelhaftes Verschwimmen der Umrisse, Mangel an Einheit in der Gestaltung eines complicirten Ganzen, so gewahren wir hier neben der kernhaften Kraft und imponirenden Gewalt des Ausdruckes allerdings auch zuweilen deren äußerste Spitze: eigensinnige Härte, Wildheit und Herbigkeit; jedoch finden wir letztere Eigenschaften dem wesentlichen Toncharakter der Orgel weit zusagender, als jene Attribute der Sentimentalität, die uns hier oft an die zarte Lyrik des Saitenquartetts, wie an „symphonistischen" Ausdruck erinnern. Auch erzeugt sich aus der Ritter'schen Eigenthümlichkeit eine Componisten-Tugend, die wir, als das Gegentheil jenes der Sentimentalität beigelegten Gebahrens, in dem entschiedenen Festhalten am Gegebenen, in der consequenteren Entwickelung desselben zu einem organischen Ganzen, dem besonderen Lossteuern auf ein Ziel ohne Ab= und Seitensprünge erkennen. Man ersieht dies schon an der Folge der Motive, wie sie den einzelnen Sätzen der Sonate, die uns den endlich zum Siege führenden glaubensmuthigen Kampf eines stillen, ernsten und frommen, von irdischen Gewalten und feindlichen Schicksalsmächten stark angefochtenen und tief angeregten Gemüths zu schildern scheint, zu Grunde gelegt sind:



das späterhin, wie hier angedeutet, mit dem Hauptthema zusammentritt, um am Schlusse der Sonate in mächtigem Aufschwunge den nur etwas zu flüchtig vorübereilenden Höhepunkt:

d)



zu erreichen.

e) Gegensatz



sanften, versöhnenden Inhalts, der sich zwischen a und b, und in ähnlichen Ausführungen auch zwischen c und d stellt. (Figuralmotiv im Ped. [Basso continuo] correspondirt mit einer Einleitungsfigur und der zweiten Hälfte des Fugenthemas.)

Die Hesse'schen Motive, obwohl zahlreicher, stehen in viel lockererem Verbande und weisen eine ähn=

liche genetische Entwickelung ab. Dieser Behauptung wird auch durch die Benennung „Phantasie-Sonate" Vorschub geleistet. Sie verräth die frühere Unentschiedenheit des Verfassers, wofür er sein Werk anzusehen habe. Obgleich der Begriff der Orgelsonate kein so ausgebildeter und entschiedener ist als der der Claviersonate, deren Grundform seit Mozart und Beethoven stereotyp geworden, so galten ihm doch jedenfalls möglichst geschlossene Form, Verschmelzung der einzelnen, der Hauptidee nach verwandten Theile zu einem ebenmäßig gegliederten Ganzen als Haupterforderniß derselben, das er aber an seinem Werke zu wenig verwirklicht sehen mußte. Dagegen war ihm vielleicht der Ausdruck „Phantasie" für sich allein nicht bestimmt und bezeichnend genug. So läßt sich wenigstens eine Zwitter-Benennung erklären, die als Gattungsbegriff sich schwerlich geltend machen dürfte.

Gebührt somit der Ritter'schen Sonate ihrer charaktervolleren kirchlichen Haltung und ihrer höheren künstlerischen Vollendung wegen eine größere Anerkennung, so müssen jedoch auch Eigenheiten in der Harmonie- und Stimmführung, die im Streben nach dem charakteristisch Wahren die Grenzen des Schönen zu überschreiten drohen, Widerspruch erfahren. Wenn auch dem feierlichen Ernste und der erhabenen Würde der Orgelmusik mitunter selbst ein Anstrich von Wildheit und Rauhigkeit wohl ansteht, und bis in's Einzelnste glatt geebnete Formen, wie sie die Zeit nach Bach bis auf Rinck u.s.w. herab oft bis zu völliger Flachheit herausgearbeitet hat, wohl eitel erscheinen, so dürfte doch z.B. das querständige Verhältniß (s. ×) des oben unter c verzeichneten Contrasubjects, welches im ferneren Verlaufe des betreffenden Satzes (vergl. S. 7, Syst. 3, T. 2—3; S. 8, Syst. 1, T. 4 u. 5; das. Syst. 3, T. 3; S. 9, Syst. 1, T. 3) noch empfindlicher auftritt, auch kaum bedingungsweise zu billigen sein. — Umgekehrt wollen wir an der Hesse'schen Composition, der die höhere Vollendung nach Inhalt und Form abzusprechen ist, gern eine Menge schöner und effectvoller Einzelnheiten rühmen, die wohl fähig sind, auf Organisten geringerer künstlerischen Bildung eine größere, anziehendere Kraft auszuüben, als das Ritter'sche Werk. So ist das Adagio (B-Dur) ein vorzüglich schöner Satz, der prächtig in das All. mod. ausmündet; auch das (nur etwas zu lang ausgesponnene) Andantino (E-Moll) enthält viel Schönes. — Anziehend sind auch die beiden vorausgeschickten, selbstständigen Vorspiele, die formell abgerundeter erscheinen.

Fertigen Orgelspielern, denen übrigens die schon vor längerer Zeit erschienene Ritter'sche Sonate (in der beiläufig auch folgende Druckfehler: S. 4, Tact 1 in der Oberst. g anstatt as; S. 5, Syst. 3, T. 5 im 2ten Viertel der Oberst. fis anstatt f; S. 7, Syst. 4, T. 1 im 4ten Viertel der Oberst. e anstatt es — zu beseitigen sind) nicht mehr unbekannt sein wird, seien beide Werke angelegentlichst empfohlen.

Gera. G. Siebeck.

Aus Magdeburg.

Anfang April.

Die Winterconcerte, welche theilweise kälter waren als der sehr warme Winter, fangen an aufzuhören. Da mir alles Langweilige zuwider ist, können die geehrten Leser dies. Bl. auch nicht verlangen, daß ich Ihnen des Breiteren erzählen soll, wie viel schöne Sachen wenig, und wie viel schlechte sehr gefielen. Ich vermuthe aber, daß ich das Publikum nicht verstehe; ich bin leider oft zu ernst bei lustigen Sachen, und über ernste muß ich lachen. Bei so mangelhafter Constitution mag ein Anderer unbefangen urtheilen; ich würde auf meine Worte selber wenig geben, wenn ich mir nicht schon lange bekannt wäre. Man wird mir also schwerlich glauben, wenn ich behaupte, daß in Magdeburg im Kunstgebiete (ich meine hier einseitig nur die Musik, wie die Maler nur die Malerei meinen, wenn sie von der Kunst sprechen) Fortschritte gemacht worden sind. Das Theater-Orchester hat nämlich ein Abonnement auf sechs Concerte für Einen Thaler à Person eröffnet und eine hinreichende Anzahl Theilnehmer gefunden. Das Publikum war mit diesem Spottpreise sehr zufrieden, viele ärgerten sich nur, daß sie dafür auch noch gute Musik bekamen. Diese sechs Concerte sind jetzt gegeben und es läßt sich ein Wort darüber reden. — Die Symphonien und Ouvertüren wurden bisweilen gut, häufiger matt und nachlässig gespielt. Es ist nun zwar gewiß, daß das Theater-Orchester vom Theater-Director sehr in Anspruch genommen und dafür sehr schlecht bezahlt wird, daß sehr wenig Zeit für die Concertproben übrig bleibt; das Schlimmste ist aber immer der Mangel an höherer Kunst- und Menschenbildung bei den Musikern: sie sehen nicht ein, daß es ihr Beruf ist, die Menschen durch ihre Kunst zu erheben und zu veredeln, und daß sie das gar nicht können, wenn sie nicht selbst auf einer höheren Stufe der Kunst- und Menschenbildung stehen. Wenn hiermit ein scharfer Tadel gegen die hiesigen Orchester-Musiker ausgesprochen worden, so will ich doch nicht verschweigen, daß sich diese Künstler in der übelsten Lage befinden. Von Seiten der Regierung und der Ortsbehörden werden Kunstinstitute, wie etwa Theater-Orchester ꝛc. durchaus nicht unterstützt; dadurch gerathen diese Institute in die größte Abhängigkeit, die jede Selbst-

ständigkeit und alles höhere Streben tödtet. Es möchte wohl zu den Aufgaben der Tonkünstler-Vereine gehören, auf diesem Felde der Kunst die Uebelstände zu erkennen und nach Kräften zu beseitigen. Ich werde später Gelegenheit finden, mich hierüber weiter auszusprechen. Jetzt noch einige Worte über die sechs Orchester-Concerte. Dem Hrn. Musikdir. E. Wendt war die Wahl der Musikstücke überlassen, und derselbe brachte die zweite Symphonie in C-Dur von C. M. v. Weber, — ein nachgelassenes Werk, etwas unreif, aber nicht uninteressant, — die Symphonie von Kalliwoda in F-Moll, — zwar nicht genial, aber doch solide und etwas langweilig, — ferner von Haydn die Symphonien in D-Dur und G-Dur, von Beethoven die in C-Moll und die Eroica zur Aufführung. Mit dieser Auswahl konnte man zufrieden sein, auch wenn das Concertbillet mehr als fünf Silbergroschen gekostet hätte. Eine Orchester-Phantasie von E. Wendt: „Am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben ꝛc." wurde mit Interesse gehört und beifällig aufgenommen, ein Scherzo in Es-Dur von G. Flügel, aus einer Sonate für Orchester eingerichtet, gefiel den Musikern. Den bedeutendsten Solovortrag hörten wir von Hrn. H. Richter, einem Schüler von E. Wendt hier und später von Dehn und Taubert in Berlin. Hr. Richter spielte das Es-Dur Concert von Beethoven, und im zweiten Theile Variationen von Herz, Op. 20, in C-Dur. Daß Hr. Richter mit den Var. von Herz weit mehr Beifall erringen würde als mit dem Concerte von Beethoven, war leider vorauszusehen; das Publikum schämt sich aber nicht, es drückt die Künstler mit Gewalt nieder, die das Bessere wollen. Darum wäre zu bedenken, ob man dem sehr geehrten Publikum diese verführerischen Werke nicht gänzlich zu entziehen hätte? Hr. Richter, der eine sehr bedeutende Virtuosität besitzt, brachte das melodische Element im Es-Dur Concerte ganz gut zur Geltung; dagegen waren die brillanten Passagen nicht immer vollkommen klar, was wohl darin seinen Grund hatte, daß der Flügel in dem sehr vollen Saale nicht Klang genug entwickelte. Der Unterzeichnete hat das Es-Dur Concert oft von Hrn. Richter gehört, und kann versichern, daß er alle technischen Schwierigkeiten vollkommen überwindet. Hr. G. Rebling spielte das G-Moll Concert von Mendelssohn. Das Andante machte einen schönen Eindruck, auch wirkte das Finale, der erste Satz schien aber Vielen zu rasch genommen, und machte nur eine geringe Wirkung. Wenn Hr. Günther ein Fagott-Concert von A. Mühling vorträgt, so macht er damit dem Componisten zwar nicht unsterblich, denn er ist leider schon todt, aber sich noch weniger, und das ist sehr gut, denn der Orchester-Pensionsfonds ist noch sehr schwach. Hr. Weißenborn II. spielte Concerte von Spohr und Prume. Seine Fertigkeit ist bedeutend, seine Intonation jedoch nicht ganz rein, und sein Vortrag muß durch eine höhere musikalische Bildung noch bedeutend veredelt werden.

F. E. Schefter.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Schumann, Op. 61. Zweite Symphonie für großes Orchester. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Whistling. 2½ Thlr.

Wiederholt ist in der Zeitschrift auf die Größe dieser Tonschöpfung hingewiesen worden. Sie ist das erste Werk der Gegenwart, ein weiterer Grenzstein zu dem Ziele, dessen Richtung Beethoven durch seine letzten Werke vorgezeichnet hat. Der tiefe Inhalt dieser Schöpfungen lebt auch in jener, Schumann war es vorbehalten, der Erste zu sein, der den Boden wieder gewann und bebauete, welchen der große, ihm vorangegangene Meister in ihnen betreten hat. Wer wollte noch an Schumann's Genius zweifeln? Beginnt nicht derselbe in immer weiteren Kreise sich Bahn zu brechen und werden nicht täglich Mehrere, die dessen Flug berühret? Verneint nur diese Thatsachen, die ihr den Geist seiner Werke leugnen wollt: was thut ihr dadurch anders, als daß ihr eure Unreife, ihn zu erkennen, und eure Kurzsichtigkeit darlegt! — Was Beethoven in den Werken der letzten Periode seines Schaffens gewollt und vollbracht hat, — Werke, die der Tonkunst noch eine ferne Zukunft offen halten, — dem hat nach ihm kein Anderer als Schumann entsprechenden Ausdruck zu geben vermocht. In dessen Symphonie ist weiter ausgeführt, zu höherer organischer Gestaltung gelangt, was jener Meister verkündete. Das große Drama der neunten Symphonie mit

all' seinen überwältigenden Momenten erscheint hier wieder. Je mehr wir uns in das Werk einlebten, desto näher rückte uns diese Wahrheit. Der Schöpfer, welcher sich in seiner ersten Symphonie als Kampfesmuthiger zeigte, mit hoher Kraft und Stärke ausgerüstet, ist hier der Kämpfende selbst und — der Siegende; wie der Jüngling sich zum Mann verhält, so verhalten sich die beiden Werke zu einander. Der dort ausging, seine Kraft zu erproben, des Kampfes Preis zu erringen, kehrt zuerst sieggekrönt nun wieder. Man frage nicht, worin dieser Preis besteht; das Werk sagt's besser, als unsere Worte vermöchten, und das Innere erfährt, wie erhaben er ist.

Der vorliegende Clavierauszug ist in jeder Hinsicht trefflich und gewährt um so mehr ein lebensvolles Spiegelbild des Werkes, als die Instrumentation überall, wo es zu charakteristischer Schattirung des Vortrags, wie überhaupt zur Erkenntniß der instrumentalen Eigenthümlichkeiten und Schönheiten desselben wünschenswerth war, angegeben worden ist. Von der Partitur unterscheidet sich der Auszug einerseits durch die Metronomangaben beim ersten und letzten Satz, welche eine etwas langsamere Bewegung bezeichnen, andererseits durch Beseitigung der italienischen Ausdrücke für das Zeitmaaß und Ersetzung derselben durch deutsche. Die Sätze sind demgemäß überschrieben: I. Langsam. — Energisch, lebhaft. II. Sehr lebhaft. III. Langsam. IV. Sehr rasch. — Was Correctheit des Stiches und Sauberkeit der Ausstattung anlangt, so lassen diese nichts zu wünschen übrig. Die Verlagshandlung hat das Verdienst, das Werk in einer seinem hohen Werthe entsprechenden Weise veröffentlicht zu haben. Möge es somit seinen Lauf durch die Welt nehmen: es wird seine Wirkung bethätigen, eine freundliche Aufnahme überall lohnen.

Opern im Clavierauszug.

L. Clapisson, Gibby, der Sackpfeifer. Ouvertüre und 11 Nummern. Schott.

Duetten für Gesang.

L. Ehlert, Op. 11. Drei zweistimmige Lieder. Bote u. Bock. 20 Sgr.

Wird besprochen.

Für Männerstimmen.

J. W. Rübner, Op. 1. Sehnsucht nach Amerika, für 4 Männerst. comp. Part. u. St. Leipzig, Dederich. 5 Ngr.

Ist kräftig gehalten.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 34. Den 26. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Der Beifall des Publikums und der Werth desselben. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Der Beifall des Publikums und der Werth desselben.

Einem nicht unwichtigen Gegenstande gedenke ich in Nachfolgendem einige Worte zu widmen, — nicht unwichtig, weil der Beifall in dem Leben der Künstler eine große Rolle spielt und von Vielen als die letzte inappellable Instanz betrachtet wird. So großes Gewicht man indeß den Aeußerungen des Beifalls beilegt, sei es dem, welchen ein versammeltes Concertpublikum spendet, sei es dem, welcher sich durch häufige Nachfrage nach einem gedruckten Werke ausspricht, es scheint mir das Berechtigte der Sache auf der einen, das Unberechtigte auf der anderen nicht immer klar erkannt zu sein.

Etwas Großes und Schönes ist es jedenfalls um die Anerkennung, welche einem Künstler oder einem Werke auf seiner Wanderung durch die Hauptstädte der für Musik gebildeten Länder gezollt wird. Eine solche umfassende Anerkennung fordert entschiedene Beachtung unser Seits. Bemerken wir indeß, welchen Nichtigkeiten das Publikum so oft schon Beifall geklascht hat, bemerken wir, wie momentan große Städte und ganze Länder von einem Rausche hingerissen, einer Thorheit zujauchzen, so daß man sich nach kurzer Zeit fast des gespendeten Beifalls schämt, so müssen wir mißtrauisch werden, und zu näherer Untersuchung der Frage uns veranlaßt finden, welches Gewicht solchem Urtheil überhaupt beizumessen, welches die demselben inwohnende relative Wahrheit ist.

Prüfen wir aufmerksamer, so finden wir, daß das in seiner Art Gelungene Beifall findet, das Abgeschlossene, klar Ausgeprägte, dasjenige, worin es dem Schöpfer, sei er schaffender oder ausübender Künstler, gelungen ist, das, was er will, vollständig darzulegen, dasjenige, worin der Künstler ein klares Streben zeigt, und dieses Streben mit Erfolg gekrönt wird, Alles das, was einen bestimmten Zweck hat, und diesem vollständig entspricht, überhaupt Alles das, worin der Künstler das ganz Particulare, die schlechte Subjectivität überwunden hat. Der Werth der Art selbst an sich, der hohe und niedrige Zweck bleibt völlig unberücksichtigt; das Publikum beurtheilt mehr die Darstellung als den Inhalt der Darstellung. Unsterbliche Meisterwerke, welche den höchsten Inhalt der Zeit in sich zur Erscheinung bringen einerseits, Trivialitäten der Mode, die aber den Forderungen geschickt entsprechen anderseits, haben das gemeinschaftliche Schicksal des Beifalls. Beide haben in der That das Gemeinschaftliche, was so eben ausgesprochen wurde, daß sie in ihrer Art gelungen sind, daß sie für diese Art als Muster gelten können. Vieles liegt zwischen solchen äußersten Endpunkten. Betrachten wir das, was zu größter Anerkennung sich herausgearbeitet hat, so ist es immer das, was — ein gewisses Talent vorausgesetzt — innerlich zur Klarheit gediehen, was in seiner Art zur Vollendung gelangt ist. Nur Werke, in denen es nicht über das Gähren und Ringen hinauskommt, mögen sie von noch so großer Begabung Zeugniß geben und von tiefem Gehalt erfüllt sein, oder Werke,

die nicht eine bestimmte Aufgabe sicher erreichen, vermögen sich nicht Bahn zu brechen, wenigstens nicht eine so umfassende Anerkennung wie jene zu erringen. St. Heller's Compositionen sind von der Zeitschrift wiederholt als trefflich anerkannt worden, und doch ist das Publikum derselben immer noch klein. Heller's Werke sind der Mehrzahl nach nicht glänzende Concertstücke, sie sind dazu nicht berechnet genug, es mangelt ihnen öfter eine diesem Zweck entsprechende Kürze und Rundung der Form, sie sind aber auch eben so wenig — mit Ausnahme der dafür bestimmten — für den Unterricht geschrieben, und die große Schwierigkeit endlich bei mancher vorzüglichen Composition hindert den Dilettanten, sich privatim zu seinem Genuß damit zu beschäftigen. Modesachen von ohne allem Vergleich geringerem Werth sind im Stande beim großen Publikum ihnen den Rang abzulaufen, weil einer der ausgesprochenen Forderungen, Concert- oder Unterrichtszwecken, darin bestimmte Rechnung getragen ist. Dasjenige ist immer das Weitverbreitetste, was in möglichster Vielseitigkeit verschiedene Forderungen gleich sehr befriedigt. So sind Mendelssohn's Lieder ohne Worte diejenigen Pianofortewerke, welche in neuerer Zeit wohl am meisten gekauft worden sind. Schon ein klar erkannter und entsprechend erreichter Zweck sichert Erfolg; hier sind drei Aufgaben trefflich gelöst. Die Compositionen sind wirkungsvoll im Concert, sie sind gute Studien und beim Unterricht zu benutzen, sie sind endlich werthvoll als Musikstücke für den Dilettanten zu seiner Privatunterhaltung. Die Lehre, welche hieraus zu ziehen, springt in die Augen. Mozart, Beethoven, wollten das Höchste aussprechen, und sie vermochten es, diesem höchsten Inhalt die adäquate Form zu geben; sie besaßen, wie z. B. Mozart in der Zauberflöte, die Meisterschaft, dem bedeutendsten Inhalt sogar eine populäre Gestalt zu geben. Die Künstler der Mode, diejenigen, welche zu Helden des Tages erhoben werden, vermögen das Nichtssagende, die Inhaltslosigkeit mit Geschmack, mit feiner Kenntniß der Launen des Publikums, in der That mit Talent darzustellen. Beiden ist das sichere Erreichen dessen, was sie wollen, gemeinschaftlich, und der größte Meister und der Tagescomponist stehen für den Augenblick im Beifall des Publikums auf einer Stufe.

Aus dem Beifall des Publikums, aus dem Beifall großer Städte und ganzer Länder wird nicht mehr zu folgern sein, als daß die betreffende durch ihn ausgezeichnete Erscheinung eine klar erkannte Aufgabe, welche von den augenblicklichen Verhältnissen geboten ist, in schlagender Weise zur Darstellung gebracht hat. Ob diese Erscheinung den Höhen der Kunst angehört, ob sie Product der augenblicklichen Mode ist, ist völlig gleichgiltig, ist daraus nicht zu entnehmen; das Unsterbliche erscheint, wie gesagt, auf gleiche Linie gestellt mit dem, was der nächste Tag begräbt. J. Haydn in London mußte sich wehren gegen seinen Schüler Pleyel, der ihm den Rang abzulaufen drohte, und kam, vor seinem Rival bange, um das Publikum durch etwas Pikantes zu überraschen, auf den bekannten Einfall des Paukenschlags im Andante der darnach benannten Symphonie. Pleyel ist vergessen, Haydn lebt; nur das Gericht der Geschichte bringt Entscheidung in letzter Instanz.

Es ergiebt sich hieraus, wie kein Vernünftiger die Stimmen des Tages mißachten, denselben aber auch nicht einen höheren Werth beilegen wird, als sie verdienen. Der Beifall des Publikums giebt ein Zeugniß für einen gewissen Grad des Gelingens; das Größte aber steht über demselben, über diesem momentanen Enthusiasmus, wird von ihm gar nicht erreicht. Der Beifall des Publikums ist ein Durchgangspunkt, und jede Leistung, welche auf Werth Anspruch macht, muß ihn erlangt haben; er ist aber nicht das Letzte, wobei stehen zu bleiben ist. Nur Der hat den Preis errungen, der neben solchem Beifall zugleich das Urtheil der Besten seiner Zeit für sich hat; das Letztere ist ihm eine Bürgschaft für die Anerkennung der nachfolgenden Zeiten; wer allein den ersteren errang, kann sicher sein, nur der Mode gelebt zu haben.

Fr. Br.

Kleine Zeitung.

Mißbräuche. Seit in neuerer Zeit das allgemeine Interesse der älteren Kunst sich wieder lebhafter zugewendet hat, und insbesondere die Bekanntschaft mit Seb. Bach durch zahlreiche Ausgaben seiner Werke verbreitet, die Anerkennung für ihn gesteigert wurde, ist es Mode geworden, in Concerten, insbesondere auch in Virtuosenconcerten, Compositionen von ihm vorzutragen. Es erscheint dies auf den ersten Blick recht lobenswerth, ist aber näher besehen nichts als eine nothgedrungene Concession gegen strengere Kunstforderungen, nichts als der geheuchelte Schein solider Kunstrichtung. Ich meine den Mißbrauch, Werke Bach's, und überhaupt der alten Meister im Concert neben moderne Effectstücke zu stellen. Ich frage, ob es möglich ist, eine Composition Bach's und unmittelbar darauf eine Rossini'sche Arie zu hören, ohne daß der Eindruck des einen Werkes durch den des anderen vernichtet wird, ich frage, ob überhaupt in durchaus moderner Umgebung eine solche ältere Composition anders als eine Curio-

sität erscheinen kann? Man lasse lieber die alten Werke ganz bei Seite, als daß man sie auf solche Weise prostituirt. — Umgekehrt möchte der wirklich solide Musiker gern das Gute und Gediegene überall herrschend sehen. Er begeht den Mißgriff, bei Bällen, die durch ein halbstündiges oder einstündiges Concert eingeleitet werden sollen, wenn die Füße der tanzlustigen Menge kaum zu bändigen sind, ein Trio von Beethoven zum Vortrag zu bringen. Für solche Zwecke sind launige Quartetts für Männerstimmen ganz an ihrem Platz, und die Berechtigung derselben bei solcher Gelegenheit zu leugnen, ist ein Philisterthum anderer Art. F. B.

Die Folgen einer Cadenz. Curiosum aus dem Bühnenleben, mitgetheilt von C. G. In der Residenz X. kam jüngst der, den Abarten einer neuen Kunstrichtung ganz ergebene Diener, der Musikdirector Y. in den Wasserfluthen moderner Partituren um sein theures Leben. Er fischte nach Perlen, fand aber nur Krebse, wurde dann von der Wasserhose eines Finales erfaßt, und darauf von den Haifischen des schlechten Geschmacks verschlungen. Statt seiner wurde ein Maestro der alten Schule aus Z. verschrieben, welcher diesem Vandalismus ein Ende machen, und den Barbaren des 19ten Jahrhunderts die Religion ihrer Väter einimpfen sollte. Sein Auftreten war daher entschieden. Wie ein Packesel beladen mit Lully, Colasse und Quinault keuchte er zum Dirigirpult, schleuderte die Pariser Partituren zu seinen Füßen, und begann mit seinem langen Zopfe so tapfer um sich zu schlagen, daß die Splitter des Pultes in der Nachbarschaft herumflogen. Eine classischere Begeisterung hatte selbst Hoffmann's Kreisler nicht erfaßt, und je mehr der alte Maestro mit seinem originellen Tactirstabe in's Feuer gerieth, desto länger wurde sein Zopf. Aber die Leutchen in Fes und Tunika, vom Zeitgeist einmal erfaßt, und nur an demokratische Cadenzen, an radikale Triller, an republikanische Passagen und an volkssouveraine Ruhepunkte gewohnt, wollten sich diese aristokratische Knute nicht gefallen lassen. Sie rebellirten gegen den neuen Kapellmeister, und die Verschwörung sollte in der Oper Semele losbrechen. Der gefährlichste Feind aber war der Primo Amoroso Knipellidoro aus Ulm — in der Ursprache Knüppel —, und auf diesen fürchterlichen Seladon fiel das Loos den Streich zu führen. Parterre und Logen waren überfüllt, alles lauschte mit antiken Ohren, und bis zur Arie des schmachtenden Simson stand dem Zopfe nichts im Wege. Knipellidoro stand da in seiner goldgelockten Schöne, eine zarte Mischung von Endymion und Satyr, in der Rechten einen Dolch, in der Linken ein Schnupftuch mit Brüsseler Spitzen garnirt. Schon war das Arioso dem Ende nahe, und schon schoß der alte Maestro Blicke des Triumphes umher, als Knipellidoro plötzlich verstummte, stolz wie ein Pfau hervortrat und anfing aus der tiefsten Höhlung seines Busens Athem zu schöpfen. Das waren die fürchterlichen Vorboten einer langen Cadenz, und weil die Kunstgeschichte lehrt, daß kein Dirigent gegen diese Hydra ankämpfen kann, so ließ auch unser Maestro den Arm sinken, der Zopf entglitt seiner Faust, die Augen traten hervor, und der Mund war vor Schrecken weit geöffnet. Aber auch die Musici verstanden diese Zeichen, der Eine nahm eine Prise, der Andere schöpfte frische Luft auf dem Theaterplatz, ein Dritter las in Zimmermann's Büchlein „über die Geduld", und ein Vierter machte ein Vesperschläfchen. Kurz, alle rüsteten sich zur gemüthlichsten Ruhe und legten ihre Instrumente bei Seite, daß sie klapperten. Endlich hatte Knipellidoro den gehörigen Athem gefunden, und begann nun seine Todesstoß-Cadenz, womit er den alten Maestro vernichten, das Publikum aber wieder für die Modewaaren der Tonkunst empfänglich machen wollte. Aber die rächende Nemesis hielt ihr Schwert über den Verräther, denn mitten in seinem Laufe erfaßte ihn der Strudel der Passagen mit solcher Gewalt, daß er wie von unsichtbarer Macht getrieben sich so weit über den Schluß hinaus in hohe Regionen verlor, daß auch sein zarter Körper von diesem Sonnenfluge ergriffen wurde. Knipellidoro, von diesem Fluidum gehoben und getragen, verschwand zuletzt durch die Soffiten, und beide, der Sänger und sein Schatten, d. h. die Cadenz, lösten sich zuletzt in Nebeldüfte auf.

Das Haus aber erfaßte starres Entsetzen, was nicht erdrückt wurde entfloh wie von Furien gepeitscht, die Musici wurden von einem Starrkrampf befallen, und der alte Maestro auf einem Contrebasse ohnmächtig nach Hause getragen.

Wir vermachen der Nachwelt diese Cadenz als ein warnendes Beispiel:



Paris. (Privatcorresp.) Eine reiche Wittwe, Mad. Chabouillé-Saint-Phal, eine ausgezeichnete Clavierspielerin und frühere Clavierlehrerin aus Neigung, giebt seit einer Reihe von Jahren im Winter alle vierzehn Tage in ihrer Wohnung Matinéen, zu denen man — einmal vorgestellt — stets eingeladen ist. Es ist der einzige Cirkel der Art in Paris, wo während der Musik nicht gesprochen werden darf, und wo in Gegenwart der ersten Künstler und Dilettanten Beethoven, Mozart, Haydn, Hummel u. s. w. gehört wird. Neulich spielte sie mit Alard und Chevillard ein Trio für Pfte., Viol. u. Vell. (Mscpt.) von M. C. Eberwein in Dresden, was mit vielem Beifall aufgenommen wurde, so wie überhaupt die Compositionen desselben hier viele Freunde finden. Onslow, der zugegen war, war ganz begeistert, fragte nach dem Namen des Verfassers u. s. w., desgl. die Ausführen-

den Alard und Chevillard. Die zweite Nummer war ein Quartett von Beethoven, zuletzt ein Quintett von Onslow. — Le val d'Andorre (m'endort, wie man es oft nennen hört) habe ich drei Mal gehört; — einige hübsche Nummern — hält sich aber nur durch das Süjet des Stücks, was indeß auch viel zu lang ist. Le Caïd von Thomas ist artige Musik, aber connu, connu; Alles schon dagewesen, hält sich nur durch eine neue, fertige, dünnstimmige Sängerin Bauvé-Ugalde. — Es giebt jetzt wieder Concerte, die ziemlich besucht sind, weil die Preise 3, 4, 5 Fr. die Leute nicht so in die Flucht schlagen. W.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Tichatscheck** gastirt in Frankfurt a.M.

Rudolph Willmers hat in Olmütz zwei Concerte mit glänzendem Erfolg gegeben.

Der Violinist **Bazzini** giebt in Bordeaux mit vielem Beifall Concerte.

Der Harfenist **Godefroid** hat in Straßburg concertirt und ungemein gefallen.

Franz Liszt hat in Altenburg mit dem Posaunist **Nabich** ein Concert gegeben.

Musikfeste, Aufführungen. Am 18ten März war die zweite Aufführung des Männergesangvereins in **Wien**. Es wurden u. A. vorgetragen: „Rastlose Liebe" von Spohr, und „Mondenschein" von Franz Schubert.

„Paulus" von Mendelssohn kam am 4ten April in **Stuttgart** zur Aufführung.

Am Charfreitag wurde in der Garnisonkirche zu **Cassel** „des Heilands letzte Stunden" von Spohr aufgeführt.

Vermischtes.

Die „deutsche Operngesellschaft" in **Amsterdam** unter Director Röder hat ihre Saison mit dem „Nachtlager von Granada" eröffnet.

Die Stelle des abgegangenen Musikdirector August Röckel in Dresden ist dem Concertmeister **Franz Schubert** provisorisch übertragen worden.

Ein Tenorist in **Madrid** ist von der Königin Isabella zum Kammerherrn erhoben worden.

Carl Gollmick hat wieder eine neue komische Oper aus dem Französischen übersetzt, betitelt: Le Caïd (der Cadi) von A. Thomas, die in Algier spielt, und nächstens bei Schott in Mainz erscheinen wird.

Das Süjet des „Thals von Andorre" ist folgendes: Ein junges Mädchen entwendet eine Summe, um ihren Geliebten, ohne dessen Wissen, von der Rekrutenaushebung zu befreien. Sie benutzt hierzu die Abwesenheit ihrer Herrin, welche ihr jene Summe anvertraut hat. Das junge Mädchen will das Geld von ihrem Aussteuergute noch vor der Rückkehr ihrer Gebieterin heimlich wiederersetzen, das ihr Pflegevater von einer Forderung, die er an einen Bekannten hat, ihr verheißen und aus der nahen Stadt zu holen im Begriff ist. Der von dem Herzen gebotene, rasche, unüberlegte Schritt wird unglücklicher Weise ruchbar, als der alte Hirt, eben jener Pflegevater, unverrichteter Sache fast zu gleicher Zeit mit der Herrin, die eben von jenem Gelde ihre Pacht bezahlen soll, heimkehrt. Nun ist Mairöschen eine Verbrecherin, eine Entehrte, Flüchtige. Die Alten aus dem Thale versammeln sich zum Gerichte; Alles ist gespannt, bestürzt, selbst der Sergeant, der die Rekruten ausgehoben und das Lösegeld empfangen hat, nimmt Partei für das arme, bis dahin schuldlose Kind. Aber in dem nämlichen Augenblicke, wo die Richter die Klägerin zur Bestätigung der Anklage fordern, nimmt dieselbe sie plötzlich zurück: es hat sich ergeben, daß sie die Mutter der Angeklagten ist, und indem sie sich durch die aufklärende Dazwischenkunft des alten Hirten zunächst der Tochter als solche bekannt, löst sich auf überraschende Weise der Knoten; die Mutter kann nicht Klägerin der Tochter, diese nicht Richterin über jene sein. Die Liebenden verbinden sich, wie ein anderes in das ländliche Gemälde ganz artig hineingebrachtes Pärchen, das des Fischereipächters und einer reichen Erbin. So freiet dort im Thale, wie der Sergeant ausruft, alle Welt, „und das ist, was mir auf Ehre sehr gefällt!" In dem Bericht, welchem wir schon vorige Woche eine Mittheilung entnahmen, heißt es u. A. noch: In der harmonischen Färbung verbreitet die plagalische Cadenzirung nach dem Mollgeschlechte ein trübes Licht, ein nicht selten ganz ungeeignetes Wehe, das die Musik monoton macht. Ein weiterer Nachtheil ist, daß die Ensembles, statt im feurigen Allegro, im matten Andante geschrieben sind. Weniges ist in dieser langen und zu langen Oper, was unseren innigen Antheil errungen hat, obschon wir mit Wärme an sie gegangen sind. (Fl. G.)

Druckfehler. In der Recension der Vischer'schen Aesthetik (Nr. 30) ist zu verbessern: S. 167, Sp. 2, Z. 8 l. Leihen st. Lachen. Ebend. Z. 10 v. u. l. idealisirenden st. identifirenden.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 35. Den 30. April 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Beiträge zur Kunstwissenschaft. — Aus Frankfurt a.M. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Beiträge zur Kunstwissenschaft. *)

Von Dr. O. Lindner.

IV.

Der Tanz.

Während namentlich die Gelehrten, die häufig von dem Wesen der Sache, die sie jahrelang in allen Einzelnheiten zu verfolgen bemüht zu sein glaubten, nicht die geringste Anschauung haben, pathetisch auf die Stellen alter Schriftsteller verweisen, in denen die mimische Darstellung selbst ganze Tragödien zu deutlichster Darstellung gebracht habe, während sie die Leistungen der modernen Tanzkunst mit einem stummen Achselzucken verwerfen, und sich ihnen die geistlichen Eiferer und gewisse Aesthetiker schmähend und verwerfend anschließen, tanzt die Jugend in lachender Unbefangenheit, springt der freudig bewegte Mensch in rhythmischer Bewegung und füllen sich die Theater von Begeisterten bei der Aufführung großer Ballete. So muß es denn doch seine Gründe haben, daß der Tanz unsterblich ist, daß er unter allen Völkern aller Zeiten eine bedeutende Rolle spielt, im geselligen wie im künstlerischen Zusammensein. Die Praxis ist fortgegangen, so wenig die Theoretiker aller Art davon wissen wollten. Sie wollten aber nichts davon wissen, weil sie die gebildetsten, gewissermaßen durchgeistigsten Menschen ihrer Zeit zu sein meinten und waren. Der christliche Idealismus, der so lange seine abstracte Vergeistigung der menschlichen Natur durchzusetzen suchte, dominirte vor allem die, welchen entweder das Heil der Herzen oder der Köpfe besonders angelegen war. Seelenhirten wie Lehrer, die Männer der Kirche wie der Wissenschaft standen auf dem gemeinsamen Boden des von der Natur abgetrennten Geistes, und alle Bewegung der sinnlichen Natur, die nicht, man möchte sagen ascetischen Zweck oder einseitige Moral recht nackt und trocken herausstellte, wurde entweder verdammt oder unbeachtet als werthlos verworfen. Natürlich gilt dies nur von dem allgemeinen Charakter der in den höchsten Kreisen herrschenden Ansichten. Einzelne Stimmen drangen da nicht hindurch und vertraten ein Entgegengesetztes auch mehr instinktmäßig als klar bewußt. Doch lassen wir das Alles bei Seite und versuchen wir lieber die Sache an sich unbefangen ins Auge zu fassen.

Die Kunst stellt dar, sie stellt dar nicht überirdische Dinge, sondern eben das ganze Leben in seinen verschiedensten Aeußerungen. Eine Seite der künstlerischen Darstellung ist die durch Bewegung, und der bewegte (sich bewegende) Mensch giebt in seinen Bewegungen eine Darstellung der Welt, so weit sie in der Bewegung selbst enthalten ist. Verfolgen wir nun die sich bewegende Welt in den Aeußerungen dieser ihrer Bewegung, so treten uns zunächst zwei entgegengesetzte elementarische (Grund-) Bewegungen entgegen, die der Kreislinie und die der geraden Linie. Die kreisende Bewegung ist die Urbewegung alles

*) Fortsetzung von Band XXVIII, Nr. 32.
D. Red.

Entstehenden. In ihr bewegt sich der Weltkörper in mehrfacher Weise, in ihr äußert sich der Magnetismus, das sich mit dem Sauerstoff des Wassers verbindende Kalium saust in flammenden Kreisen auf der Oberfläche desselben. In der geraden Linie äußert sich die Schwerkraft und relativ Wärme und Licht. Aber die genaueste Beziehung besteht zwischen beiden Gegensätzen, denn der gerade Strahl ergiebt sich bei genauerer Betrachtung als Radius. Dem einem Lichtpunkte entströmen gleichmäßige Strahlen, die fallenden Körper streben unmittelbar demselben Mittelpunkte zu. Auf diesen Grundrichtungen treten in der weiteren Gestaltung des Naturlebens zunächst die Wellenlinien ein. Die ganze um den bestimmten Weltkörper kreisende Dunstkugel wirkt in ihrer sinnlichen (sichtbaren) Thätigkeit in dieser Form. Das wogende Meer, die Sandwellen der Wüste, die gebeugten Aehren des Feldes, die schmiegenden Kronen der Bäume, die am Horizont aufsteigenden Wolken beschreiben alle in verschiedener Weise gebogene Linien. (Wir erinnern zugleich an den Kreislauf des Oceans und die Kreisbewegungen der Luftströmungen.)

Die freie Bewegung der höheren selbstständigen Organismen tritt zunächst auf als die völlige Freiheit der zusammengesetzten Bewegung. Hier aber läßt sich die formelle Betrachtung nicht mehr von dem Wesensausdruck derselben trennen, und wir müssen das Wesen des Sichbewegenden näher in's Auge fassen. Wenn wir in der Weltkörperbewegung, in der Bewegung desselben um sich selbst den Ausdruck seiner Selbstständigkeit, seiner Besonderung aus dem Allgemeinen erkennen, ist die kreisende Schwingung um eine Sonne zugleich der Ausdruck seiner Theilnahme am All. Die Lichtbewegung ist die selbstständige Art, wie der einzelne Weltkörper sich dem All zum Bewußtsein bringt, während die Schwere das Zusammenfassen seiner Besonderheiten charakterisirt. Die Bewegungen, welche die Atmosphäre hervorruft, sind ein größeres oder geringeres Erregtwerden, welches meist die Tendenz der Schwere aufzuheben sucht (der Sturm schleudert die Wogen zum Himmel), oder das Abwärtsgebeugtwerden, entgegen dem Streben zur Sonne. (Die im Winde bewegte Pflanze.) Die Bewegung des thierischen Organismus dagegen trägt wesentlich den Stempel der Selbstbestimmung, und gewinnt einen viel bedeutungsvolleren Sinn dadurch, daß in ihr der mehr oder minder klare Ausdruck bewußter, ja selbstbewußter Natur erkannt wird. Als Ganzes verwirklicht finden wir dies im Menschen, und können daher füglich die steigende Entwicklungsreihe der bewegten thierischen Organismen, deren besondere Betrachtung uns zu weit führen würde, übergehen.

Die Grundbewegung des menschlichen Körpers ist der Schritt. Der Mensch schreitet aus, d. h. der Boden, dem er entsprossen, ist nur der fortwährend abgestoßene Stützpunkt seiner freien Selbstbestimmung. Der Tag, an welchem das Kind zum ersten Mal frei geht, ist die erste natürliche Grundlage seiner Befreiung von fremden ihm aufgedrungenen Bestimmungen. Der Verzweifelnde sucht neues Leben indem er geht so weit ihn seine Füße tragen. Das Gehen des Menschen ist der allgemeinste sinnliche Ausdruck seiner Haltung, d. h. der Art und Weise, wie er sich selbst trägt (hält). Der bestimmtere unmittelbare Ausdruck, wie der Mensch in der Welt sich erhält, zuschaffend und abwehrend, ist die curvenartige Bewegung der Arme und Hände. Der Ausdruck der inneren Stimmung (der innersten Lebensströmung) aber spiegelt sich am klarsten in den bewegten Zügen des Gesichts, und nur das Zusammenfassen all' dieser einzelnen Momente giebt den ganzen Menschen zugleich in seiner persönlichen Bestimmtheit wieder.

Wenn dies die Grundzüge des ganzen Naturlebens in seiner Bewegtheit sind, so kommt es nun nur noch darauf an, die Art und Weise ihres künstlerischen Ausdruckes zu bestimmen. Der Unterschied ist nur der, daß die Kunst rein und in sich abgeschlossen giebt, was das unmittelbare Leben oft getrübt und in augenblicklich vorübergehenden mit Anderen in Verbindung stehenden (wie man oft falsch sagt: zufälligen) Erscheinungen zeigt. Zunächst wird darnach die Darstellung der elementarischen Natur hinauf bis zum Menschen die Aufgabe einer mechanischen Kunst sein. Bewegtes Wasser, Kommen und Schwinden des Lichtes ꝛc., wie wir dies in abgesonderten selbstständigen Vorstellungen dargestellt finden, wie es mit der Scenerie der dramatischen Kunst verknüpft ist, ohne auch nur die Hälfte der Entwicklung bis jetzt erreicht zu haben, welche dem Wesen der Sache nach fortschreitender Ausbildung vorbehalten ist. Sodann Darstellung der allgemeinen in dieser Allgemeinheit andauernden Stimmung (Haltung) des Menschen. Hier ist die Stelle, wo der Ausdruck der unmittelbarsten sinnlichen Bewegtheit bis zum ernstesten religiösen Schauer, der Tanz eintritt. Endlich die Darstellung des Menschen, wie er als dieser bestimmte lebt, als dramatische Kunst, die wir mit dem Ausdruck Mimik bezeichnen können.

Es ist nicht unser Zweck, hier nach Aufstellung allgemeiner Gesichtspunkte auf das Besondere einzugehen. Nur auf die beiden Seiten müssen wir noch hinweisen, zu denen diese Richtung der Kunst in nächster Beziehung steht. Jede Bewegung hat ein endliches Ziel in einem bestimmten Ruhepunkt. Die in

sich bewegte Masse gestaltet sich zu fester Kugelform, der krystallisirende Strom nimmt regelmäßige beständige Form an, der bewegte Organismus kommt zur Ruhe im bestimmten Ausdruck einer fixirten Stimmung. So tritt nothwendiger Weise in der Bewegung selbst ein Punkt der Ruhe ein. Der künstlerische Ausdruck hierfür ist beim Tanz die architektonische, bei der Mimik die eigentlich plastische Gestalt und Gruppe.

Andrerseits ist die Bewegung eine bestimmte rhythmische, die sich am schärfsten beim eigentlichen Tanz herausstellt. Die größere Unbestimmtheit der allgemeinen Naturbewegung, das stetige Uebergehen der mimischen Bewegung stehen gleich weit davon entfernt. Diese rhythmische Bewegung ist der Tact, sinnlich hervortretend am empfindlichsten im rhythmischen Getön. Daher die Verbindung der Tanzkunst mit der Musik. Abgesehen aber davon, daß bei dem Zutreten des musikalischen Tones das künstlerische Moment obwalten möchte den oft unangenehmen Naturton der Tanzenden (das Scharren der Füße) unhörbar zu machen, die praktische Sorge für das Festhalten des Tactes sich geltend macht, — ist die Tanzkunst an sich, und namentlich die Mimik, durchaus nicht nothwendig mit Musik verbunden. Eine vollendete mimische Darstellung müßte ganz ohne Musik stattfinden. Das anderweitige Ineinandergreifen dieser Künste, wie das Hinzutreten neuer, und die daraus hervorgehenden Kunstformen sind etwas hiervon durchaus zu Trennendes.

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

Ein Rückblick auf den Status unserer Oper seit dem 1sten Novbr. v. J., als den Beginn einer neuen Aera für die hiesige Bühne, dürfte für unsere Leser nicht ohne Interesse sein.

Neue Opern und Liederspiele: Das Käthchen von Heilbronn von Fr. Meck *) und Lux. Gibby, aus dem Franz. von Gollmick, Musik von Clapisson. Die Matrosen von Friedrich v. Flotow. Hunderttausend Thaler, und: Wer ißt mit (beides Possen mit Gesang). Shakespeare's Sommernachtstraum, wird hier der Mendelssohn'schen Musik wegen zu den Opern gezählt.

Neu einstudirt wurden: Wasserträger, Diebische Elster, Adlers Horst, Don Juan mit Recitativen, Dorfbarbier, Lucia von Lammermoore, Die beiden Nachtwandler (Posse mit Gesang), Othello, Die weiße Frau, und Cortez.

Neu engagirt wurden: Die HH. Clement (Bariton), Leser (Baß), Meinhold (Tenor Buffo), und Mad. Lutz (Altistin und Soubrette).

Als Gäste traten auf: Die Damen Marpurg, Jacques, Hoffmann, Rummel, Pirscher, Stern, Wiedemann, und Hr. Tichatscheck.

Dieser Rückblick zeigt uns jedenfalls, das alles Mögliche aufgeboten wurde, um unser Publikum mit den in dies. Bl. bereits erwähnten Mißverhältnissen zu versöhnen. Von den obgenannten Gästen hebe ich die Gastspiele der Mad. Hoffmann und des Hrn. Stighelli besonders hervor, weil beide einen größeren Cyklus gaben, welcher mit den Rollen der Desdemona und des Othello endete. Mad. Hoffmann, die Gattin des Directors vom Prager Stadttheater, ist eine Bravour-Sängerin von gediegener Schule, und dabei eine höchst noble Erscheinung. Doch gehört sie zu den Talenten, die sich nicht immer gleich bleiben, weshalb sie ein Mal Furore machte, das andre Mal kalt ließ. Auch ist ihre Intonation nicht immer rein. Amine und Desdemona waren indeß ihre glänzendsten Partien, worin sie nicht allein vortreffliche Momente hatte, sondern auch die meiste Einheit zeigte. Wenn Mad. Hoffmann unser Interesse auch nicht gerade steigerte, so nahm sie doch die volle Anerkennung mit, die ihren hervorstechenden Gaben gebührt. In demselben Falle befand sich auch Hr. Stighelli, welcher ein ausgezeichneter Liedersänger ist, und sich als solcher auch in der Oper Geltung verschafft hat. Den Ansprüchen aber an ächt dramatischen Vortrag, an ein spannendes, ergreifendes Spiel, das, sich selbst unbewußt, große Effecte hervorbringt, solchen Ansprüchen konnte Hr. Stighelli nicht entsprechen. Jedes Talent hat sein Terrain, worin es allein im Stande ist, seine Aufgabe zu lösen. Tichatscheck's Terrain dagegen ist das dramatische, worin ihn schwerlich ein anderer deutscher Sänger überragen wird. Er befindet sich gegenwärtig noch hier, steigert mit jeder Partie unsern Beifall und macht immer volle Häuser. Es giebt Künstler, über deren Werth das allgemeine Urtheil abgeschlossen hat. Unter diesen wenigen steht Tichatscheck oben an. Es ist daher genug, von ihm zu sagen, daß er kam, sang und siegte. Er gab bis jetzt folgende Partien: Eleazar (wiederholt), Robert, Raoul (wiederholt), Georg Brown, Masaniello (wiederholt), Hüon, Cortez (wiederholt), und Stradella, wobei unsere Anschütz als Recha, Valentine, weiße Frau, Amazili und Leonore den Lorbeer mit ihm theilte. Mit dem Abgange Tichatscheck's wird der ausgetretene Strom unserer

---

*) Gestorben im Januar d. J.

Oper in sein Bett zurückkehren, und hoffentlich wird dann unser Personal ohne Lücke, unser Repertoir geregelt sein, da Mad. Behrend-Brand endlich wieder activ geworden ist, und Frl. Wiedemann als Soubrette wohl einschlagen wird. Sie sang wenigstens den Pagen Urban, und einige Prinzessinnen (letztere zur Aushülfe) mit Beifall. Durch den Abgang unseres Bassisten Conradi wird keine Störung entstehen, da Dettmer aus Dresden seine Stelle ersetzen wird.

Schindelmeißer scheint sich trotz seiner kritischen Stellung zu halten. Guhr hatte leichter seinen Scepter schwingen, denn er durfte als Mitdirector manchen Knoten zerhauen. Die Achtung vor seinem Genie wurde nicht selten von der Furcht für die eigene Existenz aufrecht erhalten. Schindelmeißer dagegen ist selbst abhängig, und kann nicht niederschmettern wenn man ihm opponirt. Er kann sich allein durch seine persönlichen Eigenschaften, und durch Anwendung einiger Diplomatie durchwinden. Doch steht zu erwarten, daß, da er in so kritischen Perioden nicht von seiner Bahn gewichen ist, er auf geebnetem Pfade desto fester stehen werde. Es ist daher hohe Zeit, daß wir jetzt ein stabiles und in allen Theilen mit sich selbst vertrautes Personal besitzen werden. In den gepanzerten Opern, die uns durch Tichatscheck vorgeführt wurden, bewies Schindelmeißer in der That, daß er Beruf zum Dirigenten hat, denn er wird nicht allein durch ein geistiges Princip geleitet, sondern er trifft in Bezug auf Tempo den Nagel auf den Kopf, hält sein Doppelreich gut zusammen, und versteht einem drohenden Imbroglio mit Geistesgegenwart schnell zu begegnen. Nimmt er daher Manches zu leicht, laufen nicht alle Rädchen der großen Maschine so exact als sie sollten, so liegt das mehr in den Verhältnissen des Instituts selbst, das sich in Opernbarstellungen oft überstürzen muß, um nur ehrlich durchzukommen. In jedem Falle verdient Hr. Sch. die volle Achtung, die dem schaffenden Talent, den Kenntnissen und dem Weiterstreben gebührt.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

C. Reinecke, Op. 17. Kleine Phantasiestücke. Whistling. 25 Ngr.

A. Bergt, Op. 7. Fünf Charakterstücke. Hofmeister. 2 Hefte, à 15 Ngr.

G. Flügel, Op. 24. Neue Nachtfalter. Hofmeister. 2 Hefte à $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 36.** Den 3. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Programm
des Tonkünstler-Vereins zu Magdeburg.

Bei der immer mehr zur Geltung kommenden Erkenntniß, daß die Kunst einen bedeutenderen Culturzweck zu erreichen hat, als dem Zeitvertreibe zu dienen, und daß in den Kunstbestrebungen unserer Zeit die Tonkunst vorzüglich berufen ist, die weitgreifendste Wirksamkeit auszuüben, wird es zum Bedürfniß, diejenigen, welchen die Pflege dieser Kunst als Lebensberuf anvertraut ist, durch Vereinigung mit Kunstfreunden vermittelst Rede und musikalischer Ausübung für ihre Stellung immer mehr zu erwärmen, und der hier und da sinkenden Bedeutung des Tonkünstlers zu wohlthätigerem Einfluß und segensreicherer Wirksamkeit zu verhelfen.

Die Wirksamkeit des Vereins wird sich zunächst auf den Kreis seiner Mitglieder beschränken müssen, und es ist dies auch die wichtigere Seite überhaupt; die Künstler sollen sich gegenseitig fördern, sie sind es vorzugsweise, welche die Kunst erniedrigen oder heben, nicht das Publikum. Wir werden in diesem Sinne a) Besprechungen, b) Musik-Aufführungen im Kreise des Vereins veranstalten.

Die Besprechungen werden ihren Stoff in Vorträgen aus der Musikgeschichte, der Aesthetik und in Biographieen einzelner Künstler finden, und theils aus Kritiken von Musikstücken, theils aus Debatten über Fragen, welche gewichtigerer Art für den Verein oder den Stand der Musiker überhaupt sind, bestehen. In denselben wird weniger eine bloße Geselligkeit, als vielmehr die bestimmte unausgesetzte Richtung auf das musikalische Interesse angestrebt.

Bei den Musik-Aufführungen wird die Wahl der vorzuführenden Werke durch historisches und ästhetisches Interesse bedingt. Wir rechnen demnach hierhin Alles, was sich einen besonderen Rang der Anerkennung in älterer oder neuerer Zeit erworben hat und die executiven Kräfte des Vereins nicht übersteigt; das seltner Gehörte dieser Art mit Repetitionen; Orchester-Werke von Bedeutung in erlangbarem Arrangement; Werke von kunstgeschichtlichem Werthe, neuere Producte und Manuscripte, die Interesse erregen.

Außerdem beabsichtigt der Verein großartige und selten gehörte Werke durch Vereinigung mit anderen Kunst-Instituten von Zeit zu Zeit zu öffentlicher Aufführung zu bringen.

Obgleich nun unser Verein eine zum Theil wesentlich abweichende Einrichtung von dem Leipziger Verein hat, so wissen wir uns doch mit demselben gleichgesinnt, und da die Gemeinsamkeit des Wirkens und Strebens unter den Vereinen der Kunst dienlicher werden kann, so hoffen wir durch Verbindung mit dem Leipziger Central-Verein unserem vorgesteckten Ziele näher zu kommen.

Magdeburg, den 15ten April 1849.

Der Vorstand des Tonkünstler-Vereins:
J. Mühling, C. Wendt, F. C. Schefter.

Bücher.

Theodor Hagen, Musikalische Novellen. — Leipzig, W. Jurany, 1848.

Nicht eigentlich musikalischen Darstellungen im engeren Sinne begegnen wir; diese bilden wenigstens den kleinsten Theil; es ist die Stellung des Künstlers zu Welt und Leben im Allgemeinen, es ist der Zusammenhang zwischen Kunst, Künstler und Gesellschaft, den der Verf. an gewissen musikalischen Richtungen und Typen unserer Zeit darzuthun sich bemüht. Ueber die Aufgabe, welche er sich stellt, heißt es in der Vorrede:

„Wenn es wahr ist, daß sich die Wissenschaft mehr und mehr mit dem Leben vermitteln muß, soll sie die Rechte des Lebendigen in Anspruch nehmen, so möchte es um so geeigneter sein, aus dem Born des letzteren herauszuschöpfen, um die hohe Bedeutung, den wohlthuenden Einfluß der Wissenschaft in's hellste Licht zu setzen. Wie bekannt, ist diese Idee in dem geistigen Entwicklungsproceß der Deutschen augenblicklich stark ausgesprochen, sogar tritt sie uns in der musikalischen Wissenschaft durch einzelne Richtungen in theilweise imponirender Art entgegen. In Bezug auf letztere Thatsache muß es nun um so auffallender erscheinen, daß gerade diejenige Form, welche am geeignetsten ist, obige Idee zur Anschauung und zur Geltung zu bringen, in den letzteren Jahren am meisten vernachlässigt wurde. Ich meine die Roman- und Novellenform. Es ist wenig dafür gethan worden, und zwar aus verschiedenen Gründen. Einerseits haben die Versuche, welche darin gemacht wurden, nicht eindringlich genug die Nothwendigkeit dieser Form dargethan, andererseits war bisher unter den Fachmusikern die Ansicht vorherrschend, dergleichen Schriften hätten keinen für die Musik praktischen Nutzen, hauptsächlich aber erkannte man nicht den innigen Zusammenhang zwischen Kunst, Künstler und Gesellschaft. Man wußte nicht, daß die Gesellschaft den Künstler, der Künstler die Kunst macht, daß die praktische Ausführung dieser Idee den allein richtigen Weg angiebt, zum Verständniß alles Dessen zu gelangen, was die Zeit in musikalischer Hinsicht darbietet."

Eine kurze Angabe des Inhalts wird den Leser näher mit dem in diesem Sinne Gebotenen bekannt machen. Die Schrift enthält fünf Erzählungen: I. Karoline Reichmann. II. Der Dorfmusikant. III. Die Oper auf dem Kirchhofe. IV. Aus der Pariser Gesellschaft. V. Schreckliche Folgen. Nr. 1 behandelt die Schicksale einer Primadonna, in welche zugleich die mehrerer Künstler und Künstlerinnen verwebt sind. Die Zustände des Theaters, welche der Verf. aus eigener Anschauung so genau kennt, der Zwiespalt des künstlerischen mit dem äußeren Leben, das stete Fluthen und Wogen entgegengesetzter Leidenschaften ist gezeichnet. Die Erzählung ist eine der interessantesten und gelungensten des Buches, mit der nachfolgenden noch am meisten speciell musikalisch, und enthält auch im Einzelnen treffliche Bemerkungen. In Nr. 2 begegnen wir schon in „Civilisation und Musik" ausgesprochenen Ansichten. Es wird der Gegensatz eines Tonkünstlers gezeichnet, der in der großen Welt sich bewegend, die ursprüngliche Kraft und Gesundheit seines Gefühles einbüßt, und damit alle Productivität verliert, und eines Dorfmusikanten, welcher in den beschränktesten Verhältnissen dieses höchste Gut des Künstlers rein bewahrte, und darum ein Glück besaß, was Jenem längst verloren gegangen war. Nr. 3 ist ein wunderliches Nachtstück, mit welchem ich mich am wenigsten befreunden konnte. Der Verfasser bemerkt am Schlusse:

„In einem Zeitraum von einem Jahre hatte man die Hauptmitglieder der Oper in Folge einer durch übermäßigen Genuß des Landweines erzeugten Schwindsucht auf den Kirchhof hinaustragen sehen. Die Leute hatten eine Art Colonie gebildet, in welcher eine anfangs veredelte, später aber entartete Sinnlichkeit zur Lebensaufgabe gemacht worden war. Die durch die theatralische Wirksamkeit bedingte Aufregung war hinzugetreten, um nach und nach ein Zurückführen in die naturgemäßen Grenzen unmöglich zu machen."

In Nr. 4, der ausgedehntesten Erzählung, wird eine ursprünglich begabte Natur geschildert, die mit der modernen Gesellschaft in zu nahe Berührung tritt, und darum untergeht. „Aus den hoffnungsvollen Söhnen werden heut zu Tage immer Taugenichtse" schließt der Verf. diese Schilderungen, damit ein Verdammungsurtheil gegen die moderne Gesellschaft aussprechend. Auch hier sind die Schicksale anderer künstlerischer Persönlichkeiten eingewebt, eines Pianisten, „der den fashionablen Damen während des Unterrichts vorschläft, oder geschieht dies nicht, sich in eleganten Phrasen über die neueste Oper, das neueste Ballet, die neueste Sängerin ausläßt." Grundgedanke ist auch hier, daß die moderne Gesellschaft das Gedeihen einer wahrhaft musikalischen Natur nicht zuläßt. Nr. 5 endlich bringt, für den welcher das Leben kennt und viele Opfer fallen sah, einen sehr beachtenswerthen Gegenstand in Anregung, dem auch Fr. Rochlitz (Auswahl des Besten 2c., 6ter Band) eine Erzählung widmete: die insbesondere bei dem Künstler früh erwachende Sinnlichkeit, und die Folgen mangelnder Befriedigung, Wahnsinn und Tod. Das Mittel freilich, welches der Verf. vorschlägt, wird Mancher um so frivoler finden, als derselbe versäumt hat, seinen Gegenstand tiefer zu erfassen, und mit Umgehung dieses letzten Mittels lieber Vorschläge zur Beseitigung des Uebels im Keime zu geben. Die Eigenthümlich-

keit des Hrn. Vfs., so wie die Grundansichten desselben sind den Lesern dies. Bl. bekannt; das jetzt gegebene Referat wird Beides ihnen auf's Neue zur Anschauung gebracht haben. Dieselben Eigenschaften, welche schon in „Civilisation und Musik" bemerkenswerth waren, begegnen uns auch hier, wie denn überhaupt manche der dort ausgesprochenen Ideen hier in anderer Ausführung wiederkehren, nur daß der Verf. durch eine in den letzten Jahren gewonnene nähere Bekanntschaft mit Deutschland sich wesentlich ergänzt und erfüllt hat. Schon früher erkannten wir als die bemerkenswertheste Eigenschaft eine feine Beobachtungsgabe; Hr. H. hat seine Ideen durch die Welt und das Leben gewonnen; Reisen und ein bewegteres Leben unterstützten ihn hierin; Innerlichkeit, deutsche, ist nur in geringem Grade vorhanden. So sind auch die vorliegenden Novellen nicht als poetische Erzeugnisse im strengeren Sinn zu betrachten; sie sind Resultate der Beobachtung und des Raisonnements, interessant durch den Reichthum der Beobachtung, nicht durch das eigentlich künstlerische Element. Der Verf. hat die verderblichen Einwirkungen der modernen Gesellschaft an sich selbst erfahren; er zeichnet sie, ohne sich überall befreien zu können, ohne immer die höhere Lösung und die Versöhnung zu suchen und zu finden. — Hr. H. hat in seinen bisherigen Bestrebungen vielfache Anerkennung, aber auch heftigen Widerspruch erfahren, so noch neulich durch C. Koßmaly in Bezug auf seine Schrift „Civilisation und Musik". Es ist hier nicht der Ort, ausführlicher auf die streitigen Punkte einzugehen; nur so viel sei bemerkt, daß die Polemik sich oftmals auf Mißverständnisse gründet, daß in ihrem Sinne Beide, Hr. H. und seine Gegner, Recht haben. Die Ursache der Differenzen dürfte zunächst in der überwiegend französischen Bildung und Richtung des Hrn. H., in dem Anlehnen desselben an moderne französische Theorien zu suchen sein. Er ist oftmals in den Principien schwach, er vermag dem nicht vollständig zu genügen, welcher mit den Forderungen deutscher Wissenschaft hinzutritt; unbestimmter und willkührlicher Gebrauch von Worten, mit denen wir einen anderen Sinn verbinden, giebt Veranlassung zu Mißverständnissen; Vieles endlich erscheint, ganz im Charakter französischer Theorie, obschon unmittelbar für das praktische Leben bestimmt, phantastisch, unausführbar. Vermag der Leser über das Gegebene hinauszugehen und selbst zu ergänzen, vermag er, was einen erschöpfenden Ausdruck bei dem Verf. nicht gefunden hat, in seiner Ganzheit und Wahrheit zu erfassen, so müssen ihm jedoch geistreiche Anregungen in Menge zugestanden, so müssen seine Grundanschauungen, bei allen Mängeln im Einzelnen, sehr fruchtbringende genannt werden.

Was die gewählte Form für die Behandlung künstlerischer Fragen betrifft, so stimme ich dem bei, was der Verf. in der oben citirten Stelle der Vorrede sagt; es werden zu wenig musikalische Novellen geschrieben, es wird zu selten der Versuch gemacht, der Tonkunst auch in dieser Weise nahe zu treten, und jeder derartige Versuch verdient daher Aufmunterung, verdient Verbreitung und Unterstützung, und ich würde schon in diesem Sinne die Schrift zur Kenntnißnahme sehr empfehlen, wenn sie es nicht auch des anregenden Inhaltes und der gewandten Behandlung wegen verdiente.

Fr. Br.

Aus Frankfurt a. M.

(Schluß.)

Concertmusik hatten wir so viele, daß, wollte die Kritik auf Alles eingehen, sie eine eigene Zeitung dafür gründen müßte. Es hatte den Anschein, als wolle man das drückende Gefühl der schlechten Zeit in Musikströmen ersäufen, und nicht selten sah man an einem Tage zwei, auch wohl drei verschiedene Concertzettel an den Straßenecken kleben. Der zahllosen Productionen der hiesigen sich noch stets mehrenden Liedervereine, wozu die ganze Mythologie ihre Namen hergeben muß, der militairischen Walzer Concerte, der Lyra unter dem Pianisten Conrad Baldenecker (eines neuen Instrumentalvereins mit Lustspiel!), des Liederzweigs unter dem Schullehrer Rau (aus Mitgliedern des Handwerksstandes bestehend), und der Johann Strauß'schen Concerte mit seiner Kapelle! . . . alles dessen will ich nicht gedenken, obgleich Manches ohne Zweifel einer näheren Beleuchtung würdig wäre. Aber ich würde nicht fertig. Aus dem Grunde kann ich folgende Erscheinungen im Gebiete Euterpens auch nur in nuce berühren. Privat-Concerte gaben, vielseitig unterstützt, die liebenswürdige junge Pianistin Marie Marrder, unser Contrabassist Sachar, und Eduard Breuning, der mit seinem Piano-Cantante hier nur wenig Sympathien erweckt. Die hiesigen Pianisten sind gegen ihn, und — das ist genug. Die Geschwister-Trias Neruda spielten im Theater und Museum mit den besten Erfolgen. Der Geist der einer Künstlerwelt zu früh entrissenen Maria Milanollo scheint in Wilhelmine übergegangen zu sein. Dasselbe Feuer im Auge, derselbe Muthwille in fast instinctmäßiger Ausübung der schwierigsten Technik, dieselbe Naivität in der Größe des Genies. Wir wurden nur zu sehr an den Verlust erinnert, welcher Theresen ihres zweiten Ich's beraubte. Obgleich die Talente der Pianistin und des jungen Cellisten sehr beachtenswerth sind, so würden

sie doch mehr mit eigenem Lichte glänzen, stände ihnen diese kleine Nebenbuhlerin nicht zur Seite. Verdienten Beifall ärndtete eine Gesellschaft ungarischer Studenten in schwarzer Tracht und ungarischen Mützen mit weißen Reiherfedern, die zu einer europäischen Reise einen funfzehn-monatlichen Urlaub genommen, und schon gleich bei dem eidgenossischen Sängerfest in Bern großes Glück gemacht haben. Sie kehren von Paris zurück, um auf Umwegen Albions Küste zuzusteuern. — Das Museum beschloß für diese Saison seine zehn Sitzungen. In den beiden letzten hörten wir die Pastorale und die 8te von Beethoven (F-Dur), nebst den Ouvertüren zu Faniska und Uriel Acosta von Schindelmeißer. Als Zwischenvorträge sang Mad. Anschütz Lieder von Schubert, Schumann und Marschner; spielte Heinrich Wolff Variationen von Mayseder, und trugen Mitglieder des Cäcilienvereins Doppelchöre aus dem Oedipus vor. Besonders schöne Blumen in dem Kranze unserer Soiréen bildeten die Concerte des Cäcilienvereins. Das erste gab: das Magnificat von Bach (den berühmten Lobgesang der Maria, Luc. 1, V. 66—69), und Mendelssohn's herrliche Symphonie-Cantate; das zweite: die Passionsmusik von Bach, nach dem Evangelium Matthäus. In die Solopartien theilten sich Mitglieder des Cäcilienvereins und der Oper (Mad. Anschütz und Hr. Caspari), wobei die Schule Messer's vor der Gefahr schützte, den Dilettantismus neben die Kunst zu stellen. Den wahrscheinlichen Schlußstein dieser Saison machte die Schöpfung von Haydn, welche die Direction ihrem Orchester zum Benefice zugewendet hat. Orchester und Chor waren bedeutend verstärkt, und obgleich Tichatscheck den Uriel sang, so schöpfte doch wieder unsere Anschütz als Eva und Gabriel den Rahm des Applauses weg.— Jetzt sehen wir einem großen Concerte entgegen, worin Heinrich Dorn uns die neuesten seiner Compositionen vorführen wird.

C. G.

Kleine Zeitung.

Tonkünstler-Verein in Mageburg. An Beethoven's Sterbetag, den 26sten März, versammelte sich der hiesige Tonkünstler-Verein zu einer musikalischen Gedenkfeier des dahingeschiedenen Meisters. Nach einer poetischen Schilderung seiner Sterbestunde von Börnstein: „Des Sängers Tod, eine Vision am Grabe Beethoven's", die ansprechend vorgelesen wurde, trat mit wunderbarem Eindruck das c h as g ein, die Anfangstöne von Beethoven's C-Moll Trio für Streich-Instrumente, Op. 9, das den Versammelten als erste Klangfeier des Abends bis zum letzten verklingenden Hauch hin durch die bezugreiche Einleitung eine durchweg interessante Gabe wurde. Hr. Referendar C. Kretschmann führte die Violinpartie mit vieler Gediegenheit aus; Hr. S. Meyer hatte die Cellopartie übernommen, der Unterzeichnete die Bratsche. Beethoven's Lied: „Kennst du das Land", mit Innigkeit von Frl. Siebert gesungen, und das vierhändige charakteristische Allegro von Frz. Schubert: „Lebensstürme" Op. 114, von Frl. Gottschalk und Hrn. Musiklehrer H. Richter mit Sicherheit vorgetragen, bildeten die Folgenummern. Beethoven's frommer „Wachtelschlag", ebenfalls von Frl. Siebert gesungen, führte zu zwei Fugen nebst Präludien aus Bach's temperirten Clavier, von Hrn. Musikdir. Ehrlich mit meisterhafter Klarheit vorgetragen. Jetzt wurde die Musik durch Vorlesung einer Skizze von Beethoven's Biographie unterbrochen (von Marx aus dem Universal-Lexikon), und den Schluß bildete des Gefeierten großes B-Dur Trio, Op. 97, von den HH. Musikdir. Rebling und Gebr. Meyer vorgetragen. — Nach Beendigung dieser Feier wurden die gedruckten Statuten des Vereins vertheilt und die nach denselben vorgeschriebene Beamten-Wahl vollzogen. Das Resultat derselben gab dem Hrn. Musikdir. Mühling das Amt des Vorsitzenden, Hr. Schefter wurde als Cassirer erwählt, und die Stellung eines Schriftführers wurde dem Unterzeichneten zu Theil. Der Verein versammelt sich alle vierzehn Tage und hat somit seine Wirksamkeit begonnen. Möge dieselbe eine kunstgesegnete sein und durch den Ernst ihrer Bestrebungen auch diejenigen noch zur Theilnahme heranziehen, welche jetzt durch irgend welche Sonder-Ansicht dem Vereine nicht freundlich gesinnt scheinen.

C. Wendt, Schriftführer.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **Willmers** concertirt in Wien.

A. v. Kontski wird demnächst Berlin besuchen und dort Concerte geben.

Todesfälle. In Braunschweig starb Prof. **Griepenkerl** sen. Nähere Notizen fehlen uns zur Zeit.

Vermischtes.

Am 23sten dies. wurde „das Thal von Andorra" zum ersten Mal in **Leipzig** aufgeführt.

Unsere seit längerer Zeit sehr schweigsame Mitarbeiterin **Louise Otto** giebt jetzt eine Frauen-Zeitung heraus, von der die ersten Nummern bereits erschienen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 37.** Den 7. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Noch wenig Monde und die erste Hälfte dieses Jahrhunderts liegt hinter uns! Was ist im Verlauf dieser kurzen Spanne Zeit geschehen! Wie riesenhaft schritt Bellona mit den bluttriefenden Sohlen und der hochschwingenden Fahne einher, Tod und Verderben den in träger Lethargie ruhenden Völkern zu bringen, damit sie sich ermannen, und gewahren sollten, daß der Mensch seine Kraft in Thaten bewähren müsse, um seine Bestimmung als Weltbürger zu erfüllen. Und die Menschheit erwachte wie zu einem neuen Leben, und wahrhaft Großartiges wurde von ihr ersonnen und ausgeführt! Wie sind unzählige Naturkräfte, seit Jahrtausenden in der Erde Schooß schlummerd, erweckt und dienstbar geworden, und welche Sonne der Aufklärung ist der Menschheit erschienen, die hier blendend fast die Sinne verwirrte, dort, wo schon früher ein Morgenroth angebrochen war, weithin erwärmend Segen verbreitete! Kein Jahrhundert vermag sich an Bedeutung mit der Gegenwart zu messen, und Jahrzehnte reichten hin, die Menschheit auf eine nie geahnete Höhe zu stellen, auf eine Höhe, die zu behaupten Götterkraft erfordert; denn schon ein denkbarer bloßer Stillstand wäre nun nicht mehr wie sonst ein Rückgang, sondern sicher der unvermeidliche Untergang.

Konnte die Tonkunst, die treue Gefährtin des Menschen in Freud und Leid, während dieser angedeuteten, alles erschütternden Bewegung die bleiben, welche genügte, die müssigen Stunden der Vorzeit zu vertändeln und zu verscheuchen? Nein, sie mußte sich der Zeit anschließen, und ein Beethoven war ausersehen, die Lieder anzustimmen, die einzig die angemessenen waren, und er sang die Todtenklage und die Auferstehung des größten Helden des Jahrhunderts, wie er die Hymne an die Freude erschallen ließ mit einer Begeisterung, die einzig der Gegenwart würdig ist. Kräftig ausgerüstete Jünger folgten seinem Beispiel und erkannten ihre Zeit. So war eine natürliche Folge, daß weder in dem Haus, noch in dem Dome, weder auf den Bretern, die die Welt bedeuten, noch auf der Orchestertribüne das dem Verjährten Nachgeahmte Beifall zu erringen vermochte, und nur das wahrhaft Zeitgemäße im hellen Glanze leuchtete. So sehen wir die Kunst sich an die Gegenwart schmiegen, und nur durch diese konnte sie sich zu der gestalten, die sie ist. Nimmer darf sie einen Vergleich mit der Vergangenheit scheuen! Blicke man hin, wohin man will, auf das einfache Lied oder den großartigen kirchlichen Lobgesang, auf die gigantische Symphonie, ja selbst auf den lebensfrischen Tanz, überall tritt sie bedeutend hervor. Nur eine beschränkte Auffassung wagt es, sie zurückzusetzen und zu verunglimpfen, nur ein mit sich Vergnügter und nach Vergangenheit Schmachtender will nicht gewahr werden, daß die Tonkunst gar nicht mehr vorhanden wäre, wenn sie nicht mit der Menschheit Schritt gehalten hätte. Immer ist die Kunst ein Abbild ihrer Zeit, und nur zugleich mit dieser darf sie beurtheilt werden. Wäre daher irgend eine Epoche in der Kul-

turgeschichte der Menschheit mit der unsrigen vergleichbar, so würde sich gewiß auch hinsichtlich der Kunst eine, wenn auch nur entfernte Verwandtschaft auffinden lassen. Hat die Tonkunst den Culminationspunkt ihrer Ausbildung jedoch erreicht? Hat ihn die Menschheit erreicht? — könnte man darauf erwidern, wenn nicht einst die Nachwelt diese Frage besser zu beantworten wüßte.

C. F. Becker.

Lieder und Gesänge.

Carl Reinecke, Op. 10. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Hamburg, Schuberth. Pr. ⅔ Thlr.

Hat der Componist der Lieder mit Glück bereits auf dem instrumentalen Gebiete gearbeitet, so finden wir ihn nicht minder erfolgreich im Liederfache einem schönen Ziele zusteuern. Dessen mehrstimmige Lieder (Op. 14, s. Band 29, Nr. 35) haben schon die Kritik günstig gestimmt. Muß nun dieselbe auch dem vorliegenden Hefte die gerechte Anerkennung zollen, so darf jedoch die Bemerkung nicht zurückgehalten werden, daß in jenen die schaffende Kraft gesteigerter erscheint. In diesen spricht sich mehr eine ruhige, sinnige und beschauliche, in sich selbst versenkte Träumerei aus, während dort objectivere Gestaltung, ein keckeres Herausgehen aus der stillheimlichen Selbstversunkenheit mehr Platz gewinnt, und somit ein Schritt nach vorwärts gethan ist. Das nordische Element ist es auch hier wieder, das uns in seiner einfachen Herzlichkeit fesselt. Nr. 1, 2, 4 dürften als die hervorstechendsten zu nennen sein. Das erste von diesen: „John Anderson" von Burns, bewegt sich in fest ausgeprägtem nordischen Geiste, der dem Grundtone des Gedichtes entspricht. Das zweite: „die gebrochene Blume", überaus innig, warm und von der sanftesten Wehmuth umflossen. Nr. 3. „An den Ring", gar lieblich und sinnig, deutscher Herzlichkeit entsprossen. „Aus dem Liebesfrühling" von Rückert (Nr. 3 der Sammlung) giebt zwar in seiner unruhigen Bewegung und dramatischen Belebtheit den dichterischen Ausdruck wieder, läßt aber das Eigenthümliche individueller Stimmung vermissen. Nr. 5. „Schöne Maiennacht" von Rückert, graziös und anmuthig, ruft uns den Geist ritterlicher Minne in der Weber'schen Euryanthe in einigen Tacten in's Gedächtniß zurück. Nr. 6. „Thränen" von Chamisso, wenn auch nicht durch den ganzen Ton hervorstechend zu nennen, doch in einzelnen Zügen gelungen, so die Tacte 4—7 des 2ten Syst. und die vier ersten Tacte des 3ten Syst., die in dem Aufstreben nach H=Dur charakteristisch sind.

Julius Rietz, Op. 27. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 25 Ngr.

Wir begegnen in diesen Liedern Kunstgebilden, die von dem ächtesten Streben Zeugniß ablegen. Ueberall die liebevollste Hingebung, Versenkung in den Geist der Gedichte, Vollendung der Form, die bis in die kleinsten Details künstlerischen Aufputzes den fertigen Meister erkennen läßt. Die Auffassung sämmtlicher Lieder muß (mit Vorbehalt zweier) als höchst gelungen bezeichnet werden. Kann es nicht die Aufgabe der Kritik sein, ein erschöpfendes Referat über alle zu geben, so möge doch jedes einzelne Lied in einigen Zügen vorgeführt werden, womit aber dem Genusse desjenigen, der diese Lieder zur Hand nimmt, nicht vorgegriffen werden soll. Wähle Jeder nach seinem Sinne und dem Bedürfnisse des Herzens. Nr. 2. „Morgenwanderung" von Em. Geibel, Nr. 4. „Frühlingsliebe" von C. Keil, Nr. 6. „Im grünen Wald" von Wolfgang Müller, mögen zusammen erwähnt werden, da sie auf dem Grunde einer Naturanschauung ruhen und als Naturlieder mehr einen objectiven Charakter an sich tragen. Das erste von diesen spricht neben der Freudigkeit ein frommes Gefühl aus, das durch seine Lauterheit das Herz schwellend emporhebt. Vorzüglich schön sind die Tacte 5 u. 6 des 5ten Syst. nebst dem ganzen folgenden 1sten Syst. Seite 5 und dem Schluß des Ganzen. Nr. 4 zeichnet sich durch naive Innigkeit aus, die ungeschminkt der Sehnsucht freien Lauf läßt und kindlich unbefangen dem Triebe des Herzens folgt. Nr. 6 läßt jauchzenden Jubel vernehmen, seliges Schwelgen, das namentlich gegen den Schluß hin von hoher Wirkung ist. Nr. 1. „Du bist die Ruh" von Rückert; Nr. 5. „Was singt und sagt ihr mir" von Rückert; Nr. 7. „Liebesnähe" von F. Kugler, mögen als Liebeslieder beisammen stehen, im Charakter jedoch verschieden. Das erste davon ist äußerst zart behandelt, mit einem Anflug von sanfter Wehmuth. Das zweite scheint zu schwermüthig aufgefaßt; eine düstere Schwüle unglücklicher Liebe lagert über demselben, die meiner Ansicht nach nicht die Intention des Dichters ist, der mehr einen kindlich-naiven Ausdruck demselben verliehen hat. Abgesehen jedoch von der Art der Auffassung, ist es ganz vortrefflich als ein Gesang unglücklicher Liebe. Nr. 7 hat nicht genug individuelle Farbe als Composition dieses Gedichtes, das einen stärkeren Ausdruck der Sehnsucht erheischt; es wirkt nicht ergreifend genug. Noch bleibt Nr. 3. „Else" von Eichendorff, übrig,

das von allen wohl den Preis davonträgt. In geistreicher Gestaltung hat der Componist das Gedicht reproducirt und den duftigen Elfengeistcharakter in solcher Weise zur Anschauung gebracht, daß die Kritik des weiteren Reflectirens darüber sich begiebt.

Gustav Flügel, Op. 21. Zwölf Lieder und Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1stes Heft, Pr. 20 Ngr.

Die Besprechung des 1sten Heftes von diesem Werke ist nicht durch die Schuld des Referenten verzögert worden; dies zur Entschuldigung dafür, daß sie erst jetzt erfolgt. Was im Allgemeinen von dem 2ten Hefte (s. Band 29, Nr. 25) gesagt worden, findet auch auf dieses 1ste Heft Anwendung, Fortschritt im Formellen, gesteigerter Inhalt gegen Früheres. Das Einzelne möge in kurzen Umrissen hier vorgeführt werden. Der Schwerpunkt der Flügel'schen Tonmuse wurzelt in der Darstellung der tiefsten Innigkeit, deutscher, gemüthreicher Romantik, jedoch in solcher Weise, daß das männliche Element als vorwaltend zu betrachten ist. Daher gelingen ihm auch vorzugsweise solche Lieder, die auf dem Grunde jener Innigkeit und gedankenvollen Schwärmerei ruhen. Unter diese Kategorie fallen in diesem Hefte Nr. 1. „Lohn der Liebe" von Alwin Schmidt, Nr. 4. „O nehmt mir meine Freude nicht" von demselb., und Nr. 6. „Die fernen Heimathshöhen" von Eichendorff, von denen Nr. 4 (As=Dur) das bedeutendste ist hinsichtlich des Ausdrucks in der Stärke der Empfindung, ein Lied, das sich tief in die Seele gleichsam einbeißt. Es ist eine vollkommen reife Frucht; auch ohne alles harmonische Beiwerk gesungen wird es packen, was der beste Prüfstein für ein Lied als solches ist. Ihm zunächst verwandt ist Nr. 1, von etwas trüberer Färbung; Nr. 4 trifft den Ton des Gedichtes, das uns in sanften Zügen die leise verhallende Wehmuth über das entschwundene Glück in's Herz singt. Nr. 2 (A=Moll) „Das Vöglein" von Alwin Schmidt, ist im Mittelsatz (F=Dur) von stärkerer Wirkung, Anfang und Schluß leiden an einer gewissen Eintönigkeit und Mattigkeit. Nr. 3. „Die Schwäne" von Alwin Schmidt, scheint dem Zuge des Gedichtes nicht frisch genug zu folgen; das musikalische Element läßt die Erfindung vermissen; die volle Begleitung beherrscht zu sehr den an sich schon zurücktretenden Gesang. Nr. 5 (C=Moll) „Ach so müd'" von Alwin Schmidt, dürfte das bedeutendste der Sammlung sein hinsichtlich der musikalischen Auffassung. Weniger hervortretend nach der melodischen Seite hin, als in geistreicher Weise den Aufruhr der Leidenschaft schildernd, giebt es uns ein dramatisch belebtes Bild, das mit seinen gleichsam nur skizzenhaft hingeworfenen großen Umrissen zu der Hoffnung berechtigt, daß der Componist, von dem lyrischen Stillleben sich loswindend, zu objectiven Gestaltungen sich emporschwingen werde.

Em. Klitzsch.

Aus Paris.

Meyerbeer's „Prophet".

In der Kunstwelt ein großes Ereigniß: Am Montag d. 16ten April ging zum ersten Mal Meyerbeer's „Prophet" über die Bühne. Tief durchdachte Musik, glänzende Aufführung, glänzende Ausstattung, glänzender Erfolg. Roger und Mad. Viardot-Garcia, Levasseur und Mad. Castellan die Träger des mächtigen Werks, beide Erstgenannte in Rollen, Kunstmitteln und Begabung die Haupthelden; die Viardot vor allen, obwohl mit etwas ausgesungener Stimme, eine ächte tragische Künstlerin; Roger in Spiel und Gesang alle Erwartung übertreffend, Mad. Castellan, mit schöner, trefflich gebildeter Stimme, sich als ausgezeichnete Sängerin bewährend. Die beiden ersten Aufzüge im Gange der Situation etwas schleppend, belebt aber und getragen durch die Macht der Töne; der dritte schon eingreifender und lebendiger zum Knoten sich schürzend; die beiden letzten voll ergreifender Momente, gehoben durch kunstreiche Behandlung der Tonmassen und wirksamste Instrumentation voll gewaltiger dramatischer Effecte in Text und Musik; der vierte allein hinreichend, um den Ausschlag zu geben. Glanz der Züge, Pracht der Decorationen, feierliches Hochamt unter hohem Dome, blendender Sonnenaufgang, herrliche Winterlandschaft mit Schlittenfahrt, Eislauf und reizender Schlittschuhtanz: — alles vereinigt sich, um Musik und Wort zu unterstützen, und nebenher das Interesse des Schauspiels zu erhöhen. Ein anderer Vortheil kommt dem Werke des Tonmeisters zu gute: die Beziehungen des Süjets zu den jetzigen Wirren und das Eingreifen in die Richtung der Zeit. Der Prophet nämlich ist nicht etwa Muhamed, wie Viele geglaubt, sondern kein anderer als Johann von Leyden, der Wiedertäufer=Häuptling, zum Könige eingesetzt über das neue Zion. Das Thun und Treiben dieser Socialisten des 16ten Jahrhunderts, wie man die Wiedertäufer in Bezug auf die von ihnen verübten Greuel hier zu Lande gern nennt, ihr Sengen und Brennen, Mord= und Raublust, Vielweiberei und Sittenschänderei, kurz alles in allem genommen, ihr Wandel auf Erden giebt ein erwünschtes

Bild von dem, was wir von einem Siege der heutigen Socialisten zu erwarten haben dürften, die es, nach der Versicherung gewisser Staatszeloten, auf nichts Anderes und nichts Besseres abgesehen hätten als ihre würdigen Vorgänger im Münsterlande. Ein herrlicher Text in der That, zu warnenden Commentaren, zu Strafpredigten gegen die ruchlosen Neuerer und ihre verabscheuungswürdigen Tendenzen! ein Text, der ohne Zweifel so gehörig ausgebeutet werden wird als die Einlaßkarten zur Oper, die von den Speculanten am ersten Abend zu Preisen von achtzig bis zweihundert Franken ausgeboten wurden.

In so trüber Zeit als der jetzigen, da den befangenen, von düsteren Besorgnissen umflorten Geistern die Kunst so fern ab liegt, und die Mehrzahl der begüterten einflußreichen Kunstfreunde sich von Paris entfernt hat, ein Werk von solcher Bedeutung auf die Bühne zu bringen, dessen Erfolg, wenn er nicht ein durchschlagender war, die seit so langen Jahren feststehende Ehrensäule des Componisten untergraben und zum Schwanken bringen konnte, dazu gehörte Muth. Meyerbeer hat den Muth gehabt, und der Erfolg hat die Gefahr vollständig besiegt. Meyerbeer's Triumph übertraf die bisher von ihm gefeierten. Unter stürmischem Beifall hervorgerufen, erschien er auf der Bühne, umgeben von den Künstlern, denen er selbst an diesem Abende so herrliche Triumphe bereitet, und die nun vollauf zu thun hatten, den Blumenregen aufzulesen, der ohne Ende auf den gefeierten Componisten herabströmte.

Ein tieferes Eingehen in die musikalischen Einzelheiten eines so riesigen Tonwerks ist nach einmaligem und selbst nach mehrmaligem Anhören durchaus unmöglich. Wenn der Zuhörer, nachdem er von sieben Uhr bis gegen Mitternacht (die ungekürzte Vorstellung dauerte bis gegen zwei Uhr Morgens), in den Schwitzkasten eingepfercht, mit gespannter Aufmerksamkeit dagesessen, nach Hause geht, braust ihm der Kopf, summt ihm das Ohr, flimmert ihm das Auge und stellt sich vollkommene Abspannung ein. Ihm bleibt nur die allgemeine Vorstellung von dem Gewaltigen, das an ihm vorüberzog; der schlagenden Momente ist er sich bewußt, nicht aber ihrer künstlerischen Bestandtheile, von denen er sich unmöglich gleich Rechenschaft zu geben vermag. Wohl taucht allmälig Einzelnes wieder auf, aber unvollständig, ohne Zusammenhang. Er weiß, daß eine Unzahl kleiner musikalischer Motive sich aneinander reihten und dann unerwartet im Brennpunkte eines gewaltigen Moments zusammenschlugen. Ein choralartiger Gesang von den drei Aposteln des Anabaptismus eingeführt, und besonders wirksam bei dem Eintritt des Bauernchors im ersten Acte, geht durch das ganze Werk und drückt ihm dem eigenthümlichen Stempel auf. Kurze wilde Sätze in Gesang und Orchester, wilde Rhythmen, harte Harmonien, herbe Modulationen, gellende Trompetenstöße, fast durchgehende Benutzung der tiefen Tonlage in der Instrumentirung, und auffallende Instrumentaleffecte drücken, wie schon in den Hugenotten, mit Glück höchst charakteristisch die Rohheit und den düstern Fanatismus früherer Jahrhunderte aus, und versetzen den Zuhörer vollständig in jene düsteren Zeiten zurück. Alles was sich vorläufig vom „Propheť" aussagen läßt, ist, daß es ein kolossales Werk ist, den Charakter des Grandiosen trägt und neben den Schönheiten ersten Ranges, die darin enthalten, sowohl in der Beherrschung der Tonmassen wie in allen Stücken den höchsten Ausdruck der Meyerbeerschen Muse darbietet.

Scribe's Buch ist ein Meisterstück und bietet, mit Ausnahme des Ausdrucks der Liebeszärtlichkeit, der eine höchst untergeordnete Stelle einnimmt, an Situationen alles, was ein Componist nur wünschen kann, für musikalische Behandlung den dankbarsten Stoff. Genau genommen sind zwar nur zwei Glanzrollen darin, Mutter und Sohn, welche erstere sogar eine Zeit lang ganz von der Bühne verschwindet, also, daß die düstere Religionsschwärmerei das eigentlich durchgehende Element bildet, und dieser Umstand ist es eben, was den ersten Acten, gleichsam die Anordnung des Feuerwerks, die Ladung zum Schuß, einen etwas schwerfälligen Gang giebt, dessen Eintönigkeit übrigens durch die große Mannichfaltigkeit von Nebenausschmückungen und glücklichen Contrasten vertuscht wird, die von dem Componisten auf das glücklichste benutzt worden sind. Scribe's Text ist, wie gesagt, ein gelungener Wurf, ein Text, der manchem Componisten erwünscht wäre und nur einem Meyerbeer erreichbar ist, aber auch keiner anderen Weise so angemessen als der seinigen. Zunächst werden wir ausführlicher den Inhalt des Textes angeben.

Aug. Gathy.

Aus Dresden.

Oper.

In der Hoffnung, es solle und müsse sich endlich etwas Bedeutendes darbieten, womit wir unseren Bericht eröffnen könnten, verschoben wir denselben von einer neuen Oper zur anderen. Allein nach Ablauf fast eines Jahres dürfte längeres Säumen die geehrten Leser in Zweifel lassen, ob von der jüngsten Gegenwart die Rede sei, wenn Opern genannt werden, welche der Erinnerung nur noch in blauer Ferne vorschweben. Dies zur Entschuldigung unseres langen Schweigens.

Wir müssen anerkennen, daß die Direction bemüht war, dem durch die Zeitumstände verminderten Besuche des Theaters durch mehrere Neuigkeiten aufzuhelfen, aber hatten wir in der Wahl neu angestellter Mitglieder manchen Mißgriff zu beklagen, so war das eben so sehr der Fall bei den vorgeführten Opern. Keine einzige vermochte ein nachhaltiges Interesse zu erregen. Wir führen sie in der Folge an, wie sie dargestellt wurden: Prinz Eugen, der edle Ritter, von G. Schmidt; Guttenberg, von O. Prechtler, Musik von dem kurz vorher verstorbenen Ferd. Füchs; die Königin von Léon, von Scribe und Baez, Musik von Boisselot; durch die Gastvorstellungen der Tänzerin Lucile Grahn veranlaßt: Der Gott und die Bayadere, von Auber, und endlich Ernani, von Verdi. Alle diese Opern sind zu bekannt oder unwichtig, als daß nach so langer Zeit eine Besprechung nöthig wäre, genug alle, alle gingen trotz möglichst guter Aufführung unter, blos Eugen, der Edle, tauchte kürzlich einmal wieder auf wie ein Bild aus einer anderen Welt. Ganz vergeblich wurden die Kräfte an Ernani verschwendet, welche Oper so colossal durchfiel, daß nicht einmal die zweite Vorstellung versucht wurde — bekanntlich werden neue Opern drei Mal, ist es irgend möglich, nach Verlauf von zwei bis drei Wochen zum vierten Mal gegeben, worauf sie einige Zeit ruhen. Die Königin von Léon hielt sich etwas länger, weil darin die Theilnahme durch ein neues Mitglied unserer Bühne in Anspruch genommen wurde: Frl. Schwarzbach begann nämlich ihre Thätigkeit in der Titelrolle. Außerdem wurden mit theilweise neuer Besetzung gegeben: Fernand Cortez, die Jüdin von Halevy, Robert der Teufel, Rienzi, und — Jacob und seine Söhne von Méhul. Welcher Abstand! Zur Ehre des guten Geschmacks unseres Publikums müssen wir erwähnen, daß letztere sich stets der größten Theilnahme erfreute, wenn auch die schaulustige Masse ihr nicht zuströmte. Leider beging die Direction hier den schon öfters gerügten Fehler, eine Oper neu einzustudiren in dem Zeitpunkt, wo ein unentbehrliches Mitglied (diesmal Hr. Dettmer) abgeht und ein anderes (Hr. Tichatscheck) seinen Urlaub antritt. Elf Söhne sind eine gar nicht zu verachtende Nachkommenschaft, aber in dieser Oper sind der zwölfte Sohn und der Vater nicht zu entbehren. Hinsichtlich der Besetzung war man mit besonderer Sorgfalt verfahren, welche sich selbst auf die häufig verwahrlosten Söhne erstreckte. Ihre Verdienste seien hiermit anerkannt. Namentlich lobende Erwähnung verdiente Hr. Mitterwurzer als Simeon, welcher sogar den Dialog — der in dieser Oper die Stelle der völlig mangelnden Handlung vertritt — so glücklich durchführte, daß ihm verdientermaßen lauter Beifall gespendet wurde, in einer Oper hier ein unerhörter Fall. Nächst ihm bezeichnen wir Hrn. Tichatscheck — Joseph — als sehr gut, was bei ihm um so mehr zu loben ist, als einfacher, leidenschaftsloser Gesang sonst nicht den Glanzpunkt seiner Leistungen bildet. Hr. Dettmer als Jacob war recht brav, nur in wenig Stellen der sehr hochliegenden Partie war einige Anstrengung bemerkbar. Frl. Schwarzbach gab den Benjamin zur Zufriedenheit, sprach auch den Text deutlicher aus wie gewöhnlich, nur können wir nicht billigen, daß das Lied so auffallend langsam genommen wurde, was weder im Charakter des Liedes, noch des Benjamin liegt. Uebrigens war das Aeußere des Lieblingssohnes nicht mitleiderregend, vielmehr für ein Mitglied eines Volkes, welches dem Hungertode zu entgehen die Wüste durchwandert hat, viel zu glänzend, gar nicht im Verhältniß zu den Uebrigen. Die Chöre gingen durchweg präcis und gut, so wie auch das Orchester nichts zu wünschen übrig ließ. Schade, daß nach obenerwähnter Maxime die zweite Vorstellung vorläufig die letzte war.

Unter den Aufführungen der früher gegebenen Opern bezeichnen wir die des Fernand Cortez als vorzüglich, die der Jüdin als eine gute. Neu waren in ersterer Oper Frl. Schwarzbach als Amazili, durch welche Frl. Thiele, der es an Kraft gebrach, vortheilhaft ersetzt war. In der Jüdin erkennen wir den großen Fleiß an, den Frl. Wagner auf die Rolle der Recha verwendet, doch ist sie bis jetzt noch nicht darin heimisch. Den Leopold gab Hr. Weixlstorfer nicht kräftig genug, zumal er für einen Helden in der Oper schon so matt gehalten ist, daß er ohne Nachhülfe des Darstellenden nicht bestehen kann. (Viel besser war er als Raimbaut im Robert.) Eudoxia war durch Frau Kriete genügend vertreten, die HH. Tichatscheck und Dettmer, als Eleazar und Ruggiero, wie früher sehr gut. Als Euryanthe zeigte sich Frl. Wagner noch nicht an ihrem Platze; mag sein, daß wir durch Frau Schröder-Devrient zu sehr verwöhnt sind, indessen that ihr dieser Umstand im Fidelio weniger Eintrag. Die Partie des Lysiart verlangt in der Tiefe zu viel Umfang, wodurch die sonst verdienstliche Darstellung des Hrn. Mitterwurzer geschmälert wird. Im Czaar und Zimmermann und Freischütz war Frl. Schulz als Marie und Annchen eine erfreuliche Erscheinung, mehr in Bezug auf lebendige Mimik und Spiel, als hinsichtlich des Gesanges, indem ihre etwas schwache Stimme nur für kleinere Partien als die genannten ausreicht. Das sonstige Repertoire bestand aus Euryanthe, Freischütz, Oberon, Stumme von Portici, Robert der Teufel, Zauberflöte (letztere seltener),

Figaro's Hochzeit, Barbier von Sevilla, worin Frl. Schmidt erfreuliche Fortschritte an den Tag legte, Martha, Fidelio, Don Juan, Hugenotten.

Im Personale sind folgende Veränderungen vorgegangen: Schon vor längerer Zeit ging Frl. Stradiot wegen Mangel an Beschäftigung ab. Frl. Thiele ist seit mehr als neun Monaten nicht aufgetreten und wurde inzwischen durch Frl. Schwarzbach mehr als hinreichend ersetzt, indem diese auch Partien übernahm, die sich für jene nicht eignen. Erst ganz kürzlich sang Frl. Thiele wieder in Stradella in einer Weise, die bewies, daß sie die Zwischenzeit nicht zu Studien benutzt hat, wenigstens nicht im Gesange. Hr. Dettmer ist in seinen früheren Wirkungskreis nach Frankfurt a. M. zurückgekehrt, und an seiner Stelle Hr. Dalle Aste vom Hamburger Stadt-Theater hier eingetreten. Ob wir dabei gewonnen oder verloren, muß sich erst noch herausstellen.

Als Gäste hörten wir Hrn. Salomon vom Leipziger Theater, dessen schöner Stimme mehr Ausbildung und Unterstützung durch lebhafteres Spiel zu wünschen wäre. Frl. Garrigues vom Breslauer Theater, die von den Abonnement-Concerten her noch bekannt, zeigte als Norma entschiedene Anlagen, doch bleibt im Gesang, in Auffassung und Darstellung noch Manches zu erstreben. Den Glanzpunkt bildeten die Gastspiele des Hrn. Formes, welcher binnen siebzehn Tagen acht Partien mit entschiedenem Beifall gab. Hoffentlich hören wir ihn bald wieder. — Das Auftreten des Hrn. Düffke als Baculus im Wildschütz, und des Hrn. Sieber als Leporello im Don Juan bedauern wir als Unglücksfälle bezeichnen zu müssen.

Wenn wir nun die Leistungen unseres Theaters seit Jahresfrist überblicken, so ergiebt sich, daß mit weiser Vervollständigung des Personals viel mehr und Besseres geboten werden könnte. Die Stelle der ersten Sängerin ausgefüllt zu sehen, gehört noch zu den frommen Wünschen. Frl. Schwarzbach besitzt wohl hinlängliche Höhe, aber nicht hinlängliche Ausbildung im Gesang und Spiel, die man von einer ersten Sängerin der Dresdner Oper zu fordern berechtigt ist. Frl. Wagner hat nur Mezzosopran und entbehrt bei allem Fleiße des zündenden Feuers in ihren Darstellungen. Desgleichen fehlt ein sogenannter zweiter Spieltenor, indem Hr. Weirlstorfer sich nicht aus seiner behäbigen Ruhe herauszuarbeiten vermag, und eine genügende Soubrette. Komische Opern könnten fast komisch werden durch die Ernsthaftigkeit, mit der es da hergeht, denn von Humor ist bei unseren Sängerinnen nicht die Rede. In Abwesenheit oder während Unwohlsein des Hrn. Tichatscheck sind kaum zwei vollkommene Opernvorstellungen zusammenzubringen. Hoffen und wünschen wir, daß dem bald abgeholfen werde.

Schließlich vereinigen wir unsere Bitte mit denen des Referenten im hiesigen Tageblatte um ein Paar erträgliche, anständige Pauken; die jetzigen sind unmöglich geworden, und es brauchten nur ein paar unnütze Gastvorstellungen auf Empfehlung zu unterbleiben, so könnte die Ausführung unseres gerechten Verlangens sogar ohne Mehrausgabe bewerkstelligt werden.

F. W. M.

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium.

Die erste diesjährige Hauptprüfung fand in den Vormittagsstunden von ½11 bis ¼ auf 2 Uhr am 29sten April im Saale des Gewandhauses Statt. Die Gegenstände waren: Solo- und Orchesterspiel, Sologesang und Composition. Pianofortevorträge hatten wir vier: Concert von Beethoven, G-Dur, erster Satz, gespielt von Hrn. E. Epstein aus Bodland in Schlesien; Septett von Hummel, erster Satz, — Pianoforte, Hr. K. Fiedler aus Torgau; Concert von Chopin, E-Moll, erster Satz, — Hr. R. Henseler aus Bonn; Rondo brillant von Mendelssohn, Es-Dur, — Hr. S. Jadassohn aus Breslau. Der Erstgenannte zeichnete sich durch gute Schule, gesunden, wenn auch kleinen Ton, der Letzte durch bravourmäßiges, brillantes Spiel aus; eben so lösten die beiden Anderen ihre Aufgaben sehr befriedigend. Die Violinspieler: Hr. N. Szpakowski aus Charkow — Adagio und Rondo aus dem ersten Concert von Vieuxtemps —; Hr. N. Biernacki aus Tarnopol in Galizien — Gesangsscene von Spohr —; endlich Hr. E. Bähr aus Leipzig — Introduction und Variationen von David — bewiesen sämmtlich gute Fortschritte. Der Erstgenannte zeigte größere Correctheit und Reinheit als früher, der Zweite hatte das Manierirte, was ihm früher eigen, beseitigt, Hr. B. erwarb sich Beifall durch correctes, sauberes Spiel. Als der vorzüglichste Vortrag ist der des Hrn. Biernacki zu bezeichnen; Hr. B. documentirte die meiste Gewandtheit und geistige Reife. Unter den Pianofortespielern dagegen eine Rangordnung aufzustellen, wäre diesmal kaum statthaft, da die Leistungen Aller nur mit geringeren Unterschieden von gleicher Tüchtigkeit waren. Von Compositionen kamen zur Ausführung: eine Ouvertüre von Hrn. L. Normann aus Stockholm und ein Quartett für Streichinstrumente (2ter—4ter Satz) von Hrn. W. Bargiel aus Berlin, gespielt von den HH. Bähr, E. Röntgen aus

Deventer, R. Radecke aus Dittmannsdorf und dem Musiker Hrn. Grützmacher. Beide Werke ließen zwar, wie natürlich, die Muster, die den Componisten vorgeschwebt hatten, erkennen, insbesondere das erstere, gaben aber Zeugniß von hervorstechender Befähigung. Sie gehörten in der That zu den besten Compositionsversuchen, die in diesen Prüfungen seit einigen Jahren zu Gehör gebracht wurden. Normann's Ouvertüre verfolgte ich aufmerksamer, und bemerkte, obschon sich dieselbe in der Wirkung noch zersplittert, neben gutem technischen Geschick nicht blos Gemachtes, sondern wirklich Erfundenes. Die Gesangsleistungen waren die schwächsten. Frl. H. v. Bastineller aus Münster — Arie aus der Entführung — ist Coloratursängerin mit ungewöhnlicher Höhe, besitzt aber zu wenig Stimmfond; Frl. J. Buck aus Eutin — Arie aus Titus — zeigte Fortschritte, deutlichere Aussprache, auch nicht mehr die frühere Schläfrigkeit des Vortrags, die Stimme scheint aber an Gesundheit und Frische verloren zu haben. — Es war bei der Aufstellung des Programms diesmal größere Rücksicht auf Mannichfaltigkeit genommen; Chopin, Vieuxtemps u. s. f. waren vertreten; ich lobe dies, da bei der großen Länge dieser Prüfungen dadurch der allzu großen Ermüdung und Abspannung des Hörers begegnet wird. Auch aus pädagogischen Gründen ist es nothwendig, daß die Schüler sich mit den verschiedensten Meistern vertraut machen.

F. B.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Geraume Zeit ist vergangen, seitdem der Krit. Anz. das letzte Mal in einem leitenden Artikel seine Stimme erhob. Man erinnert sich, daß derselbe im vergangenen Halbjahr nur eine kleine Zahl neuer Erscheinungen zur Anzeige brachte; wer sonst Sympathie für ihn hegt, wird bisweilen ob seines kargen Inhaltes unbefriedigt geblieben sein. Der Grund lag darin, daß eben bei weitem weniger Neuigkeiten erschienen sind, als in „vormärzlichen" Zeiten der Fall war. Der Stand der Dinge ist deshalb, was die Literatur der Musikalien überhaupt anlangt, kein so übler. Die Mehrzahl der Werke, welche in letzter Zeit die Presse verließen, war gut oder neigte sich doch zum Guten. Die Bestrebungen der Tonsetzer folgten meist einer besseren Richtung. Früher behielt Seichtheit und Fadheit das Uebergewicht, gute Erzeugnisse konnte man nur mit emsig forschendem Blick und unter Noth und Mühe entdecken. Neuerdings dagegen hielten sich die wirklich werthvollen und wirklich werthlosen Werke die Wage, und nur die Werke der Halbheit und des bedingten Werthes, die Werke des Mittelschlags (juste milieu), welche weder positives Lob, noch positiver Tadel trifft, bildeten die größere Menge. Gewiß ist darin ein Bessersein der Zustände zu erkennen. Wie der Blick in die Vergangenheit, so gewährt auch der Blick in die nächste Zukunft Befriedigung. Das Treiben der Pfuscher erscheint beschränkt, die Thätigkeit der Künstler erhöht. Instrumentalwerke von Schumann, Heller, Flügel, Bergt stehen in Aussicht, desgleichen Gesangswerke von Schumann, Wöhler und Anderen, deren Namen von gutem Klange. An diese erfreulichen Mittheilungen knüpfen wir noch die Erwähnung eines Umstandes, der nicht minder guten Eindruck hervorruft. Es ist der, daß die deutsche Sprache in den Werken mehr und mehr zu Ehren und ihrem natürlichen Rechte gekommen. Man wird sich entsinnen, daß die Titel größtentheils, selbst öfters bei Modeartikeln, deutsch waren. Gleiches war der Fall mit den Bezeichnungen des Charakters und Zeitmaaßes der Tonstücke, wie mit denen des Vortrags. So greift endlich die Einsicht, daß Werke, welche in Deutschland zur Veröffentlichung gelangen, doch auch der deutschen Sprache die Worte, wo sie deren bedürfen, zu entlehnen haben, um sich, und verdrängt, Dank sei es den Künstlern, die mit gutem Beispiel vorangingen, eins der Fremdwörter nach dem anderen.

Wie man hieraus ersieht, stehen die Sachen nicht eben schlecht. Ja in den letzten beiden Monaten verhallte allgemach sogar das Fliegengesumme, welches sich bisher in Märschen, Zeitliedern u. s. f. überall, wo die Ereignisse eine Resonanz boten, Luft machte. Nahmen wir nur selten Notiz von diesem Summen, so geschah dies lediglich im Interesse der Leser, denen die Kenntnißnahme desselben sicher bald langweilig geworden wäre. Zudem war es meist so unschädlicher Natur, daß wir nicht für nöthig erachteten, ihm einen Dämpfer aufzusetzen. Wir stellen nachträglich zur bequemen Orientirung der Leser folgende kleine Rundschau an. Hr. Ferdinand Beyer bemühte sich vor allen, „Vaterlandslieder" für Pianoforte zuzustutzen; außerdem lieferte er Märsche und nach Gewohnheit zum Jahresschluß ein „Album", das vierte seiner Art. Unlängst ist ein Namensvetter von ihm, ein Louis Beyer, aufgetaucht, der ein gefährlicher Concurrent für ihn zu werden verspricht. Dieser hat eine „Promenade musicale"

begonnen, bei welcher er Abt's „In den Augen", Gumbert's „Wenn die Schwalben" und Reichardt's „Was ist des Deutschen" bisher berücksichtigte. Hr. Heinrich Cramer hat sich meist neutral verhalten und fortpotpourrisirt. Desgleichen G. W. Marks. Hr. Brunner hat seit Neujahr Pause gemacht und genießt gegenwärtig Erholung; einem unverbürgten Gerücht zufolge schreibt er nächstens eine Brochüre über den Auftact. Hr. Friedrich hat sich mit „Volksliedern für kleine Kinder" beschäftigt, Hr. Waldmüller mit den „beliebtesten Arien von Adam, Bellini" rc., so wie mit einem deutschen Vaterlandslied unter der Firma: „Neuigkeit im eleganten Style". Hr. Carl Lewy ist spurlos verschwunden, auch Hr. Raff, von dem die Lebenszeichen blos bis zum December gehen. Hr. Rosellen dagegen legt noch fortwährend schlechte Früchte ab, eben so Hr. Goria. Hr. Czerny hat sechshändiges Zeug verfertigt, auch seinerseits das Fuchslied in der Scheere gehabt; seine Denkmäler der Tonschreibkunst reichen nun ziemlich an die 800. Frl. Constanze Geiger hat einen „Ferdinandus-Walzer" und außerdem „das Fuchslied als Trauermarsch" zur Welt gebracht. Hr. Chwatal hat, mit dem Zeitgeist fortschreitend, „Klänge aus der Neuzeit" angestimmt, in Tänzen „die Wühler" und „die Heuler" zu Musik gemacht, ferner einen „Barrikadengalopp" und eine „Demokratenpolka" seiner Phantasie abgelockt. Hr. Chotek und Hr. Fahrbach haben mitgesummt. Ein Hr. Perny hat eine „Cholera-Morbus-Polka" zu Markte gebracht. Hr. W. A. Müller hat dem „kleinen Fortepianoschüler" Geleit angeboten. Hr. Proch rührt noch ununterbrochen seine leiernde Leier. Ein Hr. Ebel hat in einem Liede: „Deutschland wacht", das 2½ Ngr. kostet, der Zeit an den Puls gefühlt. Die Damen Frl. Dreifus und Frl. König haben der Liedermuse geopfert. — Die thätige Handlung Schuberth u. Comp. hat eine „erleichterte Ausgabe" der beliebtesten Krebslieder in's Werk gesetzt, die Handlung Siegel u. Stoll hat etwaigen Localbedürfnissen mit einem „Altenburger Barrikadengalopp" und einem „Chemnitzer Siegesmarsch" abgeholfen. — Robert Blum ist besungen worden in Trauermärschen: von Conrad, Guth und einem Ungenannten; in Liedern: von Oels, Dietrich, Franke, Hecht und Pilz.

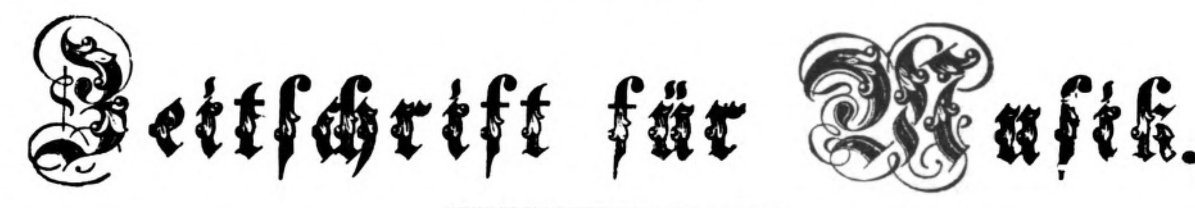
So könnten wir noch lange fort erzählen, lohnte sich's der Mühe. Das Mitgetheilte ist aber hinreichend für den Ueberblick, um den es hier zu thun war. Es charakterisirt zur Genüge den Kurzwaarenhandel in der Musik. So viel uns übrigens mitgetheilt worden, sind jene Zeitcompositionen sehr schlecht gegangen. Viel Producenten — keine Consumenten! Das Gute haben sie jedenfalls mit sich gebracht, daß sie manche Stimme übertäubten und zum Schweigen brachten, deren Rufe ehedem so unkenartig lästig waren. Jetzt da jene Erscheinungen wieder schwinden, gilt es um so mehr, die Aufmerksamkeit des kaufenden Publikums, welche sich vom Modetand abzuwenden begonnen, auf das wahrhaft Werthvolle hinzulenken. Wir werden daher das Verwerfliche, unserem bisher befolgten Gebrauche treu, auch fernerhin im Allgemeinen kurz und bündig abfertigen. Wer sollte sich auch dazu hergeben, in Weite und Breite den Schlamm aufzuwühlen und lange im Sumpfe sich aufzuhalten! Lassen wir den Boden solcher Beschaffenheit so viel als möglich in Ruhe; seine Fruchtbarkeit ist jetzt nicht übermäßig groß, die Austrocknung des Sumpfes gedeiht. Wo aber gar zu böse Stellen sich noch finden, da soll es an uns nicht fehlen, zu ihrer weiteren Austrocknung und Vertilgung kräftigst Hand zu leisten. Mit dieser Versicherung sehen wir der Dinge, die zur Ostermesse kommen sollen, entgegen und schließen den kurzen Rückblick. Nur nicht das schlechte Zeug **gekauft**, so wird's von selber schwinden!

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 38. Den 10. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Fragen,

die höhere Theorie des Pianofortespiels betreffend.

Es wurde früher einmal in dies. Bl. die Bemerkung gemacht *), daß jetzt die nächste Aufgabe, welche sich die Pianoforteschulen zu stellen haben, für längere Zeit hinaus er reicht, daß der Stoff so weit herbeigeschafft und geordnet sei, um vor der Hand ein Bedürfniß nach neuen Werken der Art nicht mehr zu empfinden; es wurde dort darauf hingedeutet, daß jetzt bei den vorhandenen Grundlagen an die Lösung höherer Aufgaben zu gehen sei. — Die geschichtliche Betrachtung ist in jedem Fache der erste Schritt zu einer wissenschaftlichen Auffassung, der erste Schritt zu umfassenderer Orientirung. Würde nicht auch in dem hier angeregten Falle mit einer Geschichte des Pianofortespiels, mit einer Geschichte der allmäligen Ausbildung desselben, zu beginnen sein? Bekanntlich wird in den Clavierschulen fast immer die Manier des Meisters, der uns seine Erfahrungen giebt, als die einzige, die richtige bezeichnet. Es findet sich nirgends erwähnt, daß es verschiedene Methoden z. B. der Handhaltung, des Anschlages ꝛc. giebt, und durch dieselben verschiedene Wirkungen zu erreichen sind. Eine Geschichte würde uns darüber hinausführen, sie würde die Summe der gemachten Erfahrungen vergegenwärtigen und uns die geistige Eigenthümlichkeit der verschiedenen Meister, zugleich die technischen Mittel kennen lehren, durch welche sie jene zur Erscheinung brachten. Ueber Hummel's Spiel lesen und hören wir, daß es sich durch große Accuratesse, Sauberkeit und Glätte ausgezeichnet habe, so wie durch sichere Beherrschung und Ruhe. Großen Ton besaß Hummel nicht. Die damaligen Instrumente waren auch gar nicht dazu geeignet; er spielte auf Instrumenten mit leichter Spielart und flachem Fall der Tasten. Aus diesem Grunde mußten ihm auch Tonschattirungen in ausgeprägterer Weise fehlen, so wie überhaupt schärfere Accente noch nicht hervortreten, und insbesondere der Vortrag der Melodie noch weit entfernt war von dem verselbstständigenden Hervorheben und der dramatischen Lebendigkeit der neueren Zeit. Hummel's Spiel war glatt, elegant, der Styl desselben indeß wohl nur klein. Der Sinn für Tonschönheit trat erst später hervor. Dem entsprach die technische Seite. Hummel's Haltung der Finger ist den Pianofortespielern unter dem Namen der „Krabbelmanier" bekannt; er berührte die Tasten nur leicht; der kurze aber präcise Anschlag entstand durch das Einziehen der Finger. Ein großer Fortschritt wurde durch unseren Moscheles bewirkt. Neben der gesteigerten Bravour sehen wir hier vor allen Dingen größeren Ton, und in dessen Gefolge reichere Schattirungen. Bei aller Steigerung gegen Hummel beobachtet er jedoch, vergleichen wir seine Richtung mit der der Neuzeit, überall strenges Maaß in der Darstellung, und wir hören einen ächten, gesunden Pianoforteton. Moscheles steht

*) In der Rec. der Knorr'schen Clavierschule Bd. XXVIII Nr. 37.

in der Mitte zwischen Alt und Neu; er ist Muster soliden Spiels. Was das Technische betrifft, so charakterisirt ihn fester und sicherer Anschlag; die Finger ziehen sich nicht mehr nach innen zurück, sondern ruhen fest und sicher auf der Taste; die Handhaltung ist die natürliche, durch die Sache gebotene. Blicken wir auf die jüngeren Virtuosen, insbesondere auf die Richtung, welche Liszt eingeschlagen hat, so bemerken wir hier als das Hervorstechende, im Unterschied von dem früheren Maaß und der strengen Haltung, die Herrschaft der Gegensätze, säuselndes Piano und das äußerste Forte. Die Darstellung bewegt sich in Extremen, und die eigentliche Mitte zwischen beiden, der klar ausgeprägte gesunde Pianoforteton, geht häufig verloren. Was die technische Seite betrifft, so ist die Hand bei den neueren Spielern von der strengen schulmäßigen Haltung befreit; oft verwendet die ganze Hand ihre Kraft auf einen einzigen Ton, während die säuselnden Pianos durch leichtes Berühren der Taste aus lockerem Fingergelenk, nicht mehr mit festem Anschlag hervorgebracht werden. — Eine Betrachtung, wie die hier beispielsweise gegebene, durchgeführt an allen hervorragenden Erscheinungen der Kunst des Pianofortespiels, würde zum Resultat nicht blos die Einsicht in die Gesammtheit dessen gewähren, was bis jetzt erreicht, sie würde uns zugleich einen vollständigeren Einblick in die technischen Mittel verschaffen, deren sich die verschiedenen Meister bedienten, um das, was sie wollten, zur Darstellung zu bringen; sie würde in der That die passendste Grundlage für jede höhere Betrachtung bilden.

Nach solcher Vorarbeit müßte an die Aufstellung und Lösung der Aufgaben einer umfassenderen Theorie gegangen werden. Ich rechne dahin vor allen Dingen die Frage nach einer normalen Handhaltung. Die verschiedenen Meister weichen hierin wesentlich von einander ab; unsere Clavierschulen lehren verschiedene Methoden. Welche Handhaltung nun ist die richtige, die dem Ideal künstlerischen Spiels am nächsten kommende, welche ist die von dem Geschmack der Gegenwart geforderte? Oder ist es überhaupt nicht möglich, hierüber eine feste Bestimmung zu treffen? Besteht das Ziel vielleicht darin, daß der Lernende sich mit allen Methoden auch praktisch vertraut machen, daß die Ausbildung seiner Hand verschiedene Metamorphosen durchlaufen muß? — Ich für meine Person entscheide mich für die letzterwähnte Ansicht. Knorr in seiner Clavierschule beantwortet die Frage in entgegengesetztem Sinn. Er lehrt eine, durch eine Abbildung veranschaulichte, bestimmte Handhaltung, welche für den Anfänger so gut wie für den Meister bindend sein soll. Bin ich nun auch der Ansicht, daß diese Haltung in sehr vielen Fällen Grundbedingung für ein solides Spiel ist, — es ist leicht die Erfahrung zu machen, daß nur durch sie das Fingergelenk ausreichend locker wird, daß nur durch sie ein guter Triller zu erlangen ist — so habe ich doch zugleich die Ueberzeugung, daß wollte man bei dieser Haltung als einer letzten stehen bleiben, das Spiel stets ein beengendes, unfreies und farbloses bleiben würde. Ich behaupte, daß jene Knorr'sche Haltung ein nothwendiger Durchgangspunkt in der Ausbildung der Hand ist. Es sind insbesondere die Uebungen mit stillstehender Hand, welche auf solche Weise geübt werden müssen. Ist hier der Zweck erreicht, so muß zu freierer Bewegung und einer natürlicheren Haltung fortgegangen werden, und es besteht dem entsprechend die Aufgabe darin, daß je nach den verschiedenen Stufen in der Ausbildung des Lernenden, bald die eine, bald die andere Handhaltung überwiegt. Der moderne Spieler, meine ich, hat sich in den Besitz dessen zu setzen, was durch die bisherige Entwicklung nach den verschiedensten Seiten hin erlangt worden ist. Nicht mehr in abgeschlossener, einseitiger Eigenthümlichkeit einen bestimmten Weg zu verfolgen, kann sein Bestreben sein, im Gegentheil die gesonderten Eigenschaften der verschiedenen Meister in sich zu verschmelzen, die verschiedenen Spielarten in seine Gewalt zu bekommen, und wo es Charakter und Ausdruck der Composition erfordern, bald diese bald jene mehr geltend zu machen. Ich rede damit nicht einem schlechten Eklekticismus, nicht einem charakterlosen Hin- und Herschwanken das Wort. Eine tiefer eingehende Kritik hat vor allen Dingen festzustellen, welches die wirklich berechtigten Spielarten sind, und solche, welche nicht mehr auf Geltung Anspruch machen können, ich meine z. B. die Hummel'sche, auszuscheiden, dadurch aber die Vielheit der individuellen Manieren in der technischen Behandlung zu vereinfachen und auf das Wesentliche zurückzuführen.

Ich schrieb diese Zeilen um den Gegenstand anzuregen, die ausführlichere Behandlung Denjenigen überlassend, welche sich vorzugsweise damit beschäftigen. Noch würde es nicht an der Zeit sein, die Sache in einer eigenen Schrift zu behandeln; dazu ist zu wenig vorgearbeitet; im Gegentheil, es liegt in der Natur derselben, daß der Einzelne meist nur in den Stand gesetzt sein wird, Beiträge zu liefern, nicht zu erschöpfen, und daß erst nach mehrfachen Verhandlungen und Mittheilungen an's Ausarbeiten gegangen werden kann.

Fr. Br.

Bücher.

Freiherr v. Biedenfeld, Die komische Oper der Italiener, Franzosen und Deutschen. — Leipzig, T. O. Weigel, 1848.

Es war jedenfalls ein glücklicher Gedanke von dem Verf., die komische Oper der auf dem Titel der Schrift genannten Nationen zum Gegenstand einer ausgeführteren Betrachtung zu machen. Die komische Oper war bisher sehr vernachlässigt, selbst die besten Meisterwerke auf diesem Gebiet, von Cimarosa, Dittersdorf u. A., waren nur wenig gekannt, und es muß darum verdienstlich genannt werden, daß es der Verf. unternahm, die ganze Literatur in einem vollständigen Ueberblick dem Leser vorzuführen, und so wieder nachdrücklicher auf die Schätze der alten Zeit aufmerksam zu machen. Ueber seinen Beruf, ein solches Werk zu schreiben, spricht sich Hr. v. B. in der Vorrede aus:

„Wem seit vierzig Jahren das Theater eine Lieblingserholung gewesen, wem es ein Hauptgegenstand des Nachdenkens und der mannichfaltigsten Studien geworden, der hat wohl einiges Recht erworben, über deutsche Theaterverhältnisse in Lob oder Tadel ein Wort mitzusprechen. Wer reichste Gelegenheit gewonnen, die Theater der Franzosen und Italiener praktisch kennen zu lernen, als Schriftsteller vielfältig und zuweilen mit Glück für die deutsche Bühne thätig gewesen zu sein, und drei der bedeutendsten deutschen Bühnen mit Glück geleitet zu haben sich rühmen kann, wer vielen der bedeutendsten deutschen Tonsetzer mitunter sehr nahe befreundet, ja gewissermaßen Schüler gewesen ist, und das Opernwesen unter deren Leitung zu beobachten mittelbare und unmittelbare Veranlassung gehabt hat, der darf sich wohl auch für berufen halten, eine Ansicht über das Wesen der Oper auszusprechen.“

Ein besonderes Interesse erhält die Schrift, abgesehen von dem Hauptzweck, das aufgespeicherte Material in geschichtlicher Reihenfolge an unseren Blicken vorüberzuführen, noch dadurch, daß es dem Verf. darum zu thun ist, auf die Bühnenzustände in der Gegenwart einzuwirken; er wünscht auf diese Literatur aufmerksam zu machen, um wo möglich Vieles, was gänzlich vergessen ist, wieder in's Leben einzuführen; er bezeichnet oft treffend die Mängel der gegenwärtigen Zustände. In dieser Beziehung heißt es S. 2 der Vorrede:

„Die deutsche Oper, welche einst in Gluck und Mozart das Höchste und Schönste gegeben, was im Reiche der Töne aller Völker geboren worden, ist in dem Conflicte äußerer Verhältnisse und fortschreitender Irrungen tief in Verfall gerathen, die komische noch tiefer, als die ernste. Nicht Mangel an Talenten hat sie dahin gebracht, sondern starre Beharrlichkeit in irriger Ansicht von Wesen, Geist und Bestimmung der Kunst. In einem Augenblick, wo die Nation mehr und mehr zum klaren Bewußtsein ihres Berufes und ihrer Würde sich erhebt, wo materiell und geistig, äußerlich und innerlich so vieles sich vereinigt, um zur Reinheit und Einheit zu führen, und wo täglich lebendiger erkannt und gefühlt wird, daß nur die eigene Emancipation von Vorurtheil, die eigene Erhebung zu wahrem Glauben und wahrem Verständniß der Dinge, zu ächter Emancipation und ächter Freiheit führen können, daß nur die Nationalität des Geistes und Herzens nach allen Richtungen und in allen Beziehungen zur Vollgültigkeit und Nachhaltigkeit der ersehnten politischen Nationalität verhelfen könne und werde, erscheint auch die flüchtigste Andeutung, der leiseste Versuch zu einer Besserung in Wissenschaft, Kunst oder Leben nicht unbedeutend.“

Der Verf. entschuldigt sich, daß er seine Ansichten entschieden und unumwunden ausgesprochen habe, Worte v. Wydenbruck's citirend, daß man Krebsschäden nicht mit Rosenwasser curire, und Pomade à la reine keine Dienste thue, wo ein Zugpflaster angewendet werden müsse. Er behandelt nun zunächst die Geschichte der italienischen Oper bis herab auf die neuere Zeit, wendet sich dann nach Frankreich, giebt hier ebenfalls ein übersichtliches Bild des gesammten Verlaufs, und betrachtet zuletzt Deutschland, wo er am längsten verweilt, und nachdem er einen Blick auf die früheren Versuche geworfen hat, ausführlicher den Aufschwung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erörtert. Es liegt in der Natur der Sache, daß er seinen Gegenstand nicht immer getrennt für sich verfolgen konnte, sondern vielfach auf die Entwicklung der großen Oper Rücksicht nehmen mußte. Was die Form des Buches betrifft, so ist dasselbe aus Vorlesungen entstanden; der Verf. glaubte diese Gestalt beibehalten zu dürfen, weil er einsah, daß man am deutlichsten schreiben werde, wenn man sich als Vorleser ein gemischtes Publikum aus allen Ständen lebendig gegenüber denkt, und sich von Allen verstanden wissen will. Fragen wir jetzt, wie der Verf. seine Aufgabe gelöst hat, so ist zu bemerken, daß, wenn es ihm auch nicht gelungen ist, die letzten Gründe der Erscheinungen zu erfassen und bis in den Mittelpunkt der Sache vorzudringen, doch auch anderseits auffallende Irrthümer sich nicht vorfinden: so, was die Entwicklung der Oper bis auf Mozart, das Ineinandergreifen der verschiedenen Richtungen betrifft; der Verf. hat annäherungsweise meist das Rechte getroffen. Minder glücklich ist er oft in dem Urtheil über neuere, deutsche Componisten. Er besitzt viel Belesenheit, sein Unstern aber wollte es, daß er oft die besten Quellen nicht kannte, und solchen folgte, welche eine derartige Beachtung keineswegs verdienen; hätte er z. B. den vor einer längeren Reihe von Jah-

ren in dies. Bl. mitgetheilten Artikel Koßmaly's über Marschner gekannt, so würde sein Urtheil über letzteren anders ausgefallen sein. Insbesondere haben mir in der Schrift einzelne gute Bemerkungen allgemeiner Natur gefallen; so S. 143:

„Während die Journale in Lob und Tadel Jahr aus Jahr ein sich vereinzelnd und zersplitternd, ihr Ansehen schwächen und ihre Kraft lähmen, sollten sie mit Energie und Consequenz einige Hauptgesichtspunkte im Auge behalten, und übereinstimmend verfolgen."

S. 53: „In den Irrthum der Modernisirung älterer Werke sind sogar große Meister gefallen; aber der größere Reichthum an Instrumentation konnte einzelnen Werken von Gluck und Händel keinen modernen Geist einhauchen. Jede Zeit kleidet ihren Geist in eigenthümliche Formen und Gewänder, welche wesentlich sind, mit ihm ein harmonisches Ganze bilden: die mediceische Venus wird durch einen Schnürleib und buntgestickten Unterrock nicht schöner, und Götz von Berlichingen würde mit Achselschnur und Epauletten wahrlich keine poetisch ansprechendere Gestalt" rc.

So ist vieles Beherzigenswerthe in dem Buche gesagt; was den einzelnen Urtheilen über Componisten an Schärfe und Genauigkeit abgeht, kann der Musiker oft ergänzen; die Grundansichten über Kunst- und Theaterangelegenheiten im Allgemeinen sind gut, und die ehrliche und offene Aussprache seiner Meinung ist eine sehr zu schätzende Eigenschaft des Vfs., die populäre Fassung macht die Schrift zugleich einem größeren Publikum zugänglich. Dieses insbesondere, welchem es weniger um das Genauere zu thun ist, wird die Schrift mit Nutzen lesen; der Musiker kann Orientirung daraus schöpfen, und wird manche dankenswerthe Anregung empfangen.

F. B.

Kleine Zeitung.

Darmstadt. Unser **Musikalisch-dramatischer Künstler-Verein** ist nun in's Leben getreten. Er zählt bis jetzt vierunddreißig Mitglieder, meist von der Hofkapelle und vom Hoftheater. Der Ausschuß besteht aus folgenden sieben Personen: Hofkapellmstr. W. Mangold, Vorsitzender, Musikdir. L. Schlösser, Oekonom, Musikdir. C. A. Mangold, Schriftführer, Hoftheaterregisseur Birnstill, Concertmstr. A. Müller, Hofschauspieler F. Pirscher, Hofmusikus F. Büchler, Ausschußmitglieder. Der Verein entschied sich einstimmig für den Anschluß an den Leipziger Verein.

Eisleben. Auch hier hat sich ein **Musikverein** constituirt. Der Vorstand besteht aus Seminardir. Clingestein als Ordner, Organist Klauer als Musikmeister, Lehrer Schneider Secretair, und Zipprich Rendant. Die Zahl der gegenwärtigen Mitglieder beläuft sich auf circa fünfundvierzig. Die innere Einrichtung muß natürlich an einem Orte, wo die größere Zahl der Mitglieder nur aus Dilettanten bestehen kann, von der Organisation der Vereine in größeren Städten, die meist Musiker vom Fach zu Mitgliedern zählen, abweichen. Der Musikverein schließt sich jedoch dem Leipz. Tonkünstl.-Verein als Zweigverein an.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Musikdir. **Rahles** ist jetzt, nachdem er in Bremen und Hamburg mit vielem Beifall Concerte gegeben hat, in gleicher Absicht nach London gegangen.

Die Sängerin **Alboni** erhielt vom San-Carlotheater zu Neapel einen brillanten Engagementsantrag, und hat ihn trotz aller politischen Unruhen angenommen.

Carl Mayer hat in Dresden ein sehr besuchtes Concert gegeben.

Frau **Schröder-Devrient** wird nach Amerika gehen, und sich dort auf ein Jahr dem Theater wieder widmen.

Max Bohrer gab in Brüssel ein Concert, in welchem Frl. Evers sang.

Neue Opern. In Prag wurde eine neue Oper von **Joseph Heller**, unter dem Titel „Aurelia" aufgeführt, gefiel aber nur wenig.

Adolph Adam in Paris hat eine einactige komische Oper: „der Stierkämpfer" componirt, die sehr bald zur Aufführung kommen wird.

Vermischtes.

Die **italienische Operngesellschaft** von Berlin soll jetzt nach Dresden reisen und dort wöchentlich drei Vorstellungen geben; unterdessen geben die Dresdner Theatersänger auf Gastrollen.

Das **rheinische** Musikfest soll auch in diesem Jahr in Düsseldorf stattfinden; zur Aufführung kommen: Passionsmusik von Bach, die Ouvertüre zu Hero und Leander von Julius Rietz, eine Legende von Wolfgang Müller comp. von Hiller, Symphonie von Beethoven rc.

Die neue Oper „Tony oder die Vergeltung" vom Herzog von Sachsen-Coburg, wurde am 14ten April in **Weimar** zum ersten Mal aufgeführt und gefiel, vorzüglich war Frl. Agthe reizend im dritten Act.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 39.** Den 14. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Gotthard Wöhler, Op. 13 in 2 Heften. Venezia. **Album venetianischer Lieder. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. à Heft 25 Sgr.**

Bravo, Dichter! ein neues Werk, das den vorangegangenen würdig zur Seite steht. Der Componist der „Dichterliebe" (Op. 11) zeigt hiermit, daß seine schaffende Kraft auf dem Gesangsgebiete noch nicht erschöpft ist, im Gegentheil auf einem neuen Terrain, dem fremdländischen Elemente, neue Saiten erklingen zu lassen vermag. Zeigte sich diese Fähigkeit des Componisten schon bei einem früheren Werke, Op. 9 (s. Bd. 28, Nr. 15 dies. Ztschr.), woselbst die nordische Färbung der Gesänge als gut getroffen bezeichnet wurde, so tritt in dem vorliegenden die entgegengesetzte, die südliche Gluth auf eine scharf ausgeprägte Weise hervor. Im Allgemeinen muß von dem Werke gesagt werden, daß es gegen die „Dichterliebe" wieder einen Fortschritt enthält (ohne hiermit beide Werke mit einander vergleichen zu wollen), der in der selbstständig ausgebildeten Melodie beruht. Klingen nämlich dort durch die eigenen Stimmungen mehr oder weniger noch fremde hindurch, die aber seine Gestaltungsfähigkeit verschiedenartig zu verweben verstand, so daß sie meist nur in matterer Färbung durchleuchteten, so ist der Componist hier bis zu dem Punkte gediehen, wo er das fremde Element mit seiner ureigenen Individualität, mit Bildern aus seiner Gefühls- und Gedankenwelt wiedergiebt. Wenn von gewissen Seiten behauptet wird, daß von einem Fortschritt, von einer Weiterbildung unserer Tonkunst nicht die Rede sein könne, so verweise ich (abgesehen von dem Formellen, das in neuerer Zeit anderer Gestaltung zustrebt) auf dieses Werk und mehrere neuere, und frage, ob nicht die Melodie vornehmlich einer Fortbildung und Steigerung fähig, und hierin gerade von einigen Neueren Erhebliches geleistet worden sei. — Ich enthalte mich diesmal eines specielleren Eingehens in die einzelnen Lieder und bemerke blos, daß jedes sein Eigenthümliches, Charakteristisches hat, was noch durch die äußerst mannichfaltige und interessante Begleitung erhöht wird. Sehr gelungen erscheint besonders die südliche, sinnliche Gluth in ihrer verschiedenen Aeußerung, jedoch veredelt und idealisirt, bald schwärmerisch (Nr. 1 u. 2), bald heiter, scherzend, Nr. 3, Gianetta, was wohl das schlagend originellste sein dürfte.

Joseph Dessauer, Op. 48. Zwei Legenden: Das Waldvöglein, frei nach einem alten Volkslied; St. Augustin und der Knabe, Dichtung von J. N. Vogl. — Wien, Pietro Mechetti. Preis jedes einzelnen 1 Fl. C. M.

Beide Gesänge verdienen Beachtung. Das Musikalische darin, wenn auch nicht durch besondere Neuheit hervorstechend, zeugt von tieferer Durchdringung der Dichtungen; trotz ihrer Länge ermüden sie nicht, indem der Componist durch Wechsel der Formen, wie

es der Geist der Texte mit sich brachte, und durch prägnante Kürze sie anziehend zu machen wußte. Vor Allem ist die Wärme und Innigkeit, die gemüthliche Beantheiligung, die das Epische durchzieht, hervorzuheben. Sie wird diesen Gesängen viele Freunde gewinnen. Besonders gut hat auch der Componist die eigenthümliche Farbe, den Legendenton getroffen, so z. B. in Nr. 2 klingt uns das Mönchwesen in eigenthümlichen Accordfortschreitungen entgegen, während in Nr. 1 die fromme Gläubigkeit der charakteristische Hauptzug ist.

(Schluß folgt.)

Der Prophet.

(Scribe's Text zu Meyerbeer's Musik.)

Im ersten Aufzuge spielt das Stück in der Nähe von Dordrecht auf den Gütern des Grafen von Oberthal, dessen alte Burg mit Thürmen und Zugbrücke sich rechts erhebt, umgeben von den Wohnungen, Werkstätten und Windmühlen seiner Untergebenen. Chor der zum Morgenimbiß berufenen Landleute. Eine der jungen Bäuerinnen des Orts, Bertha genannt, ist mit Johann, einem Gastwirth aus anderer Hörigkeit, verlobt, bedarf aber zur Ehe der Einwilligung ihres Gutsherrn. Fides, des Bräutigams Mutter, erscheint, um die Verlobte zu holen; beide wollen auf's Schloß, um die Zustimmung des Grafen zu erbitten, in dem Augenblick ertönt fremdartiger Gesang: Iterum ad salutares undas, ad nos, in nomine Domini, ad nos venite populi! und oben auf der Schloßtreppe, die sie eben zu besteigen im Begriffe waren, erscheinen drei finstere schwarze Gestalten. Wiedertäufer sind es, mit Namen Mathiesen, Jonas und Zacharias, Apostel der neuen Lehre, die das Land durchstreifen um das sündige Volk zu bekehren und vor den versammelten Dorfbewohnern ihr Missionswerk beginnen. Ihre Vorträge über allgemeine Gleichheit und Gütergemeinschaft, Abschaffung der Obrigkeiten, der Lehensherrschaft, Zehnten, Abgaben u. s. w. finden Eingang. Der Geist der Auffässigkeit bemächtigt sich des Landvolks; je größer die Verheißungen, desto williger das Ohr für die Aufreizungen der Prädicanten: Auf! auf! Sieg oder Tod! bricht endlich der Sturm los, und mit Spaten, Hacken, Knitteln bewaffnet stürzen die Aufrührer zur Schloßtreppe hinan, als plötzlich die Thore sich öffnen und der Graf erscheint. Die erschrockenen Bauern verbergen ihre Waffen und bringen mit entblößtem Haupt dem edlen Gutsherrn einen ergebenen Morgengruß. Der Graf erkennt unter den Aposteln seinen früheren Kellermeister Jonas, der als Erzcommunist mit ihm getheilt, d. h. ihn am seinen Wein bestohlen; er läßt die Prädicanten fortjagen, und droht, wofern sie sich wieder betreten lassen, mit kurzem Prozeß. Drob entsteht unter den Landleuten große Unzufriedenheit, es geht durch ihre Reihen ein dunkles Gemurmel, aber der Geist des Aufruhrs, der sie gepackt, wagt sich noch nicht keck hervor; um die Bande des Gehorsams völlig zu sprengen, bedarf es, woran der gestrenge Herr es nicht wird fehlen lassen, einer Willkühr, einer Unbill. Bertha tritt mit ihrem Gesuch vor den Grafen; er aber, der das junge Blut nach seinem Geschmack findet und unter Umständen auf Leibeigenschaft hält, schlägt die Bitte rund ab, und läßt trotz ihrer Wehklagen und der Wuth der Umstehenden die beiden Frauen in die Burg abführen. Da ertönt aus der Ferne der finstere Gesang der schwarzen Männer, und diesmal bedarf es ihres Wortes nicht um das zornige Volk zur Empörung zu treiben.

Zweiter Aufzug.

Johann's Wirthsstube in einer Vorstadt Leydens. Draußen vor den Fenstern Gesang und Tanz. Drinnen müde Tänzer, die sich am Biertische erholen. Johann bedient in Erwartung der Mutter und der Braut die Gäste. Die drei Schwarzen sind eingetreten und um einen Tisch mit Besprechung ihrer Angelegenheiten beschäftigt. Da fällt dem einen von ihnen die merkwürdige Aehnlichkeit Johann's mit dem Bilde des wunderthätigen Königs David auf, welches im Münsterlande weit und breit ein Gegenstand der Verehrung ist. Johann gewinnen und dieses auffallende Zusammentreffen zum Vortheil ihrer Sache benutzen, ist ihr erster Gedanke. Sie holen bei einem der anwesenden Bauern über Johann's Thun und Treiben Erkundigungen ein; ein treffliches Herz, heißt es, aber furchtbar im Zorn, tapfer, leicht zu reizen und zu begeistern, ein Schwärmer, aber brav, religiös, weiß die ganze Bibel auswendig. Das ist ihr Mann, ihn müssen sie werben. Die Gäste entfernen sich, Gesang und Tanz nehmen ein Ende; Johann bleibt mit dem Schwager allein. Er ist bewegt, unruhig, besorgt. Die Schwarzen reden ihm in's Gewissen, er enthüllt ihnen sein Inneres und verlangt ihren Rath. Seltsames ist ihm begegnet; ein Traum hat ihn zum Könige gemacht, zum Propheten, zum Messias, doch stand auf Marmorstein in blutigen Zügen sein Untergang gezeichnet; noch hört er die heiligen Hymnen, die seine Krönung begleiteten, aber auch den Fluch und Wehruf über ihn, den endlich ein anderer übertönte: Gnade! Die drei Männer erklären den Traum für eine höhere Eingebung, und begrüßen in dem jungen Gastwirth einen künftigen Herrscher von Gottes Wahl und Gnaden. Er aber will, trotz seines schwärmerischen Gemüths und seinem Hange

zum Wunderglauben, nichts davon hören und viel lieber am häuslichen Heerd mit Frau und Mutter ein friedlich Regiment führen, als mit ihnen, den Schwarzen, auf Entdeckung seines künftigen Reichs ausziehen. Jene gehen ihrer Wege, er bleibt allein zurück. Da erschallt plötzlich in der Ferne Hufschlag von Pferden, die Thür fliegt auf, herein stürzt Bertha, verstört, athemlos, und erzählt ihr Mißgeschick. Mit seiner Mutter unter Bedeckung weiter abgeführt, ist sie unterwegs entsprungen und hierher geflohen; aber die Verfolger nahen, wie ihren Blicken sich entziehen! Kaum hat Johann die Braut in eine Vertiefung versteckt, treten des Grafen Leute herein. Gieb unsere Gefangene heraus! rufen sie dem Gastwirth zu, wo nicht, wollen wir dich schon zwingen. Er weigert sich. Wohlan denn! hier deine Mutter in unserer Gewalt, gieb, oder wir tödten sie vor deinen Augen. Und die flehende Frau wird von den Reisigen auf den Boden geworfen und mit geschwungenen Streitäxten bedroht. Dies Bild kann der Unglückliche nicht ertragen; die Kindesliebe siegt, verzweifelnd holt er die Geliebte hervor und überliefert sie, vor Wuth knirschend, den Söldnern, um zu retten, die ihm das Leben gab. Vergebens verheißt diese ihm für solch' Opfer des Himmels Segen, ihn dürstet nach Rache. Kalt nimmt er den Dank der Geretteten auf, kalt der Mutter Liebeszärtlichkeit. Geh, spricht er, du bedarfst der Ruhe, leg dich nieder. So wie die Mutter sich entfernt, bricht die Wuth los: Rache, Rache, blutige Rache! Anabaptistenchoral in der Nähe. Ha! die sendet der Himmel. Die Schwarzen treten ein; unaufgefordert diesmal giebt er sich in ihre Gewalt. Leise! die Mutter schläft. Was bringt ihr? sprecht! — Wenn du folgst, dir eine Krone, deinen Feinden Tod und Verderben. — Das ist genug. — Das Loos ist geworfen. Haus und Hof giebt er auf, und verzichtet, im Kampfe mit sich selbst, sogar auf den letzten Abschiedskuß der Mutter, denn nun er folgt, hat er keine Mutter mehr: Abstreifung aller irdischen Bande ist Bedingung seines neuen Berufs. Mutter, Mutter, lebe wohl! ruft er, gewaltsam fortgeschleppt von den Schwarzen. Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug.

Waldung in Westphalen, Lager der Wiedertäufer. Winterlandschaft, im Hintergrund ein gefrorener See, der sich in ferne Nebel verliert. Die Wiedertäufer haben das Land überschwemmt, die Schlösser beraubt, die Herrschaften gemordet und das Volk von der Tyrannei des Adels befreit. Schwerer aber noch als diese lastet der Druck der Befreier auf dem geängstigten Volk; Keiner ist vor den Wüthrichen seines Hauses Herr und seines Lebens sicher. Johann, der Prophet, in dessen Namen die Greuel alle geschehen, vor welchen die unglückliche Bevölkerung, die sich so schweres Leid aufgeladen, zurückschaudert, er, der Mann des Schreckens, des Entsetzens, dem Alles flucht, er war bisher das Werkzeug in Anderer Hände, übt aber nichtsdestoweniger ungemessenste Herrschaft aus über seine wundergläubigen Leute. Kampfgetöse in der Ferne. Entwaffnete Ritter, Burgfrauen, Kinder und andere Gefangene werden unter furchtbarem Racheruf: Blut! Blut! Gott fordert Blut! worunter — Te Deum laudamus, Preis und Ruhm dir in der Höh! — von den Wiedertäufern vorübergeschleppt. Nach beendetem Kampfe lassen die Ermüdeten sich nieder, und aus den nahenden Schlitten werden Lebensmittel unter sie vertheilt. Schlittenfahrt, Eislauf, reizende Schlittschuhtänze von Männern und Frauen, reizend nicht allein durch die Neuheit, sondern auch durch die Anmuth der Figuren und die Gewandtheit mit der sie ausgeführt wurden. Der Prophet, über den ein finsterer Geist gekommen, hält sich fern von den Volksbelustigungen; sein Zelt ist für Alle unzugänglich. Ohne seinen Befehl abzuwarten, hat Zacharias einen nächtlichen Ueberfall der Stadt Münster angeordnet. Mittlerweile wird ein Wanderer, der ergriffen ward, vorgeführt und geworben, endlich aber als Graf Oberthal erkannt, und soll zum Tode geführt werden. Der Prophet tritt in Gedanken vertieft herzu, erfährt, daß Bertha durch freiwilligen Tod in den Fluthen sich der Schande entzogen, sie müsse aber gerettet sein, da man sie in Münster gesehen, wohin er, der Reuerfüllte, sich begeben wollen, um von ihr Vergebung zu erflehen, da er von den Wiedertäufern aufgegriffen wurde. Plötzlich wilde Aufregung im Lager; die Angreifenden haben in dem Gefecht, das sie gegen des Propheten Weisung unternommen, unterlegen; sie stürzen herbei mit dem Rufe: Tod! Tod dem falschen Propheten, der uns verrathen! Dieser tritt ihnen gebieterisch entgegen, und zitternd stehen vor ihm die Führer, die gegen seinen Willen den Zug unternommen; sie fallen in die Kniee, das ganze Heer folgt ihrem Beispiel und beugt sich vor dem Erwählten des Herrn. Gebet und Chor, Trompetenstöße des Feindes aus der Ferne. Psalmenartiger Triumphgesang. Von Kampfeslust entbraunt stellen sich die Wiedertäufer dem begeisterten Seher zur Erstürmung der Stadt, deren Thürme in dem Augenblick, da er auf sie hindeutet, unter den schwindenden Nebeln vom Golde der aufsteigenden Sonne im Hintergrunde hervorblitzen.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Partituren.

O. Nicolai, Preußens Stimme, Volksgesang mit Begleitung des ganzen Orchesters. Bote und Bock. ½ Thlr.

Dieser für Solostimmen unisono (am liebsten zwei Baßstimmen) mit Chorrefrain geschriebene, zunächst allen Preußen gewidmete Gesang ist, obwohl nicht gerade volksthümlich, doch von ansprechender Wirkung, die durch das massenhafte Orchester, vollständige Militairmusik und Saiteninstrumente, und die geschickte saubere Handhabung desselben im Solo und Tutti, noch sehr erhöht werden dürfte. Warum aber nun gerade ein speciell preußisches Lied. Kein Preußen, kein Oesterreich, ein einiges großes Deutschland!

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 40.** Den 17. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

(Schluß.)

August Walter, Op. 4. Drei Lieder für Baß oder Bariton: Kriegers Ständchen, Sehnsucht, Normann's Tod. Mit Begleitung des Piano. — Hamburg, Schuberth u. Comp. Pr. ⅚ Thlr.

Der Componist zeigt gute Bildung und Streben nach bestimmterem Ausdruck. In den beiden ersten Liedern, obschon durch ihr melodisches Element anziehend, macht sich der Mangel an Selbstständigkeit bemerkbar; es spricht sich noch eine zu breite, allgemeine musikalische Zeitsprache darin aus, obwohl einzelne kleinere Züge von gutem Talent zeugen. Der harmonische Theil ist mit Sorgfalt behandelt. Nr. 3 dagegen, Normanns Tod, erhebt sich, wesentlich verschieden von diesen beiden, zu einer höheren Stufe musikalischer Gestaltung. Hier ist bestimmtere, schärfere Charakterzeichnung; wir hören den Normann, de Mann aus Norden in seinem festen Ernst, obschon ihn die Todesahnung durchschauert; die kurz angeschlagenen Accorde in ihrem dumpfen Nachhallen malen das Bild noch deutlicher und bilden gleichsam den Hintergrund zu dem Gemälde. Der Schluß in C-Dur ist zwar wirksam, vermeidet dagegen zu wenig das Trivielle; die letzten Worte sind wieder gut und charakteristisch. — Lästige Textwiederholungen mag der Componist vermeiden. Seine Bildung wird sie ihm bei weiterem Vordringen nicht zulässig erscheinen lassen.

F. X. Chwatal, Op. 85. Kinderlieder für Schule und Haus. Mit willkührl. Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. 2tes Heft. Pr. 10 Sgr.

Auch dieses zweite Heft sei der Beachtung angelegentlichst empfohlen. Das, was von dem ersten (Band XXX. Nr. 5 dies. Zeitsch.) gesagt wurde, gilt auch von diesem. Es behaupten diese Lieder unter derartiger Gesangsliteratur unstreitig die erste Stelle. Die Melodien sind so frisch und gesund, so leicht faßlich und treffend, daß sie gewiß nur mit Liebe werden gesungen werden. Erwähnt sei noch, daß sie nicht an Textwiederholungen leiden.

Franz Liszt, Lieder aus Schiller's „Wilhelm Tell“: 1. Der Fischerknabe; 2. Der Hirt; 3. Der Alpenjäger. Für eine Singst. mit Begl. des Pfte. — Wien, Tob. Haslinger's Wittwe u. Sohn. Preis: 2 Fl. 30 Kr. C. M.

— — —, Drei Gedichte von Göthe: 1. Wer nie sein Brod mit Thränen aß; 2. Ueber allen Gipfeln ist Ruh; 3. Lied aus Egmont: „Freudvoll und leidvoll“. — Ebendas. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

Spreche ich zunächst von den ersteren. Unstreitig geistreiche Gebilde, mit derjenigen Eigenthümlichkeit behandelt, wie wir ihr bei diesem Künstler stets begegnen. Tritt auch in der Behandlung des Pianoforte der Virtuos mehr hervor als vielleicht Man-

cher wünschen möchte, so sei dies nicht in der Form eines Vorwurfs ausgesprochen. Der Componist will nicht Compositionen im gebräuchlichen Wortsinne geben, sondern freie Phantasieergüsse mit möglichst genauer, charakteristischer Erfassung. Das Gedicht dient ihm als Substrat, er schafft ein neues daraus und reproducirt es in solcher Weise, daß es nur die großen Umrisse liefert zu dem Gemälde, das er nach seiner Anschauung in den kleinsten Details ausführt. In Nr. 1 ist, S. 9, letztes Syst. u. f. eine schöne, charakteristische Stelle und von großer Wirkung. Nr. 2 hat viel Alpenthümliches; der Gesang tritt hier mehr hervor. Durch besondere harmonische Wendungen sind mehrere Stellen hervorstechend. Schön ist die Stelle S. 13, Syst. 4, Tact 2—5; so auch S. 17, Syst. 2, Tact 2—6, und Syst. 3, Tact 1—3. Nr. 3 bietet großartige Malerei; die Worte des Dichters sind bis aufs Kleinste durch die Begleitung zur Anschauung gebracht: wir hören den rollenden Donner und empfinden die schwindelnde Höhe, die der Schütze verwegen wandelt. Nach allen Grauen, durch die der Componist uns geführt, bringt er uns endlich (Schluß) wieder auf die sichere, grünende Erde, es wird uns wieder wohl, es erklingen wieder die alten Klänge (S. 24, Allegretto), die wir früher vernommen. Diese Anspielung auf Nr. 1 ist ein schöner Zug und zeugt von ächt künstlerischer Conception. — Das zweite Heft, die Göthe'schen Gedichte enthaltend, ist nicht minder trefflich. Hier macht sich das vocale Element überwiegend geltend. Der Componist zeigt auch da wieder seine Eigenthümlichkeit. Diese Gesänge sind gleichfalls höchst charakteristisch aufgefaßt, man sieht, wie es dem Componisten darum zu thun ist, Dichterisches zu geben und dem großen Dichter in seinen Intentionen zu folgen. Nr. 2 u. 3 müssen als höchst gelungen bezeichnet werden. In Nr. 2 (im ¾ Tact, Syst. 3) klingt der Gesang etwas an italienische Weise, so auch in Nr. 3 (erste Version) S. 34, Syst. 2, Tact 4 u. f., und dem Schluß von Nr. 2 und an einigen anderen Stellen, was bei der übrigen Vortrefflichkeit etwas störend wirkt. Außerdem dürfte noch zu erwähnen sein, daß in Nr. 2 der Schluß wirksamer und schöner nach dem ¾ Tacte mit den Noten in der hohen Lage ist; was darauf folgt, ist gegen das Frühere, mit aller Stärke der Empfindung Gegebene, zu matt. Vorzüglich schön ist namentlich der Anfang (E=Dur) mit seinen ruhigen Accorden und der Ausweichung nach D=Dur. Nr. 3. „Freudvoll und leidvoll" hat zwei Versionen, von denen die zweite wegen Stärke der Empfindung wohl den Preis davon trägt. Beide sind im Charakter wesentlich verschieden. Die erste giebt uns das Bild einer träumerisch nachsinnenden Seele, deren Jubel milder erscheint, freundlicher, mehr nach innen gekehrt. Die zweite Version führt uns einen leidenschaftlicheren Charakter vor, der mehr nach außen hin strebt. Daher die Unruhe gleich im Anfange sehr bezeichnend ist, die unstäte Wendung znm Halbton. Mächtig wirkend ist die Stelle „Himmelhoch jauchzend", so auch der Schluß vom ritenuto an, S. 39, Syst. 1, Tact 3 u. f., aus As=Dur durch F=Moll nach E=Dur zurück. — Mögen diese wenigen Andeutungen dazu beitragen, Freunde des Höherem für diese Gesänge zu gewinnen.

Em. Klitzsch.

Der Prophet.

(Schluß.)

Vierter Aufzug.

Offener Platz in Münster. Die Stadt ist eingenommen, der Prophet soll als König des neuen Israels gekrönt werden. Trauerchor der gedemüthigten Bürger, deren Güter Beute der Sieger wurden. Eine arme Bettlerin bittet um Almosen zur Seelenmesse für den verstorbenen Sohn; Fides, die, als der Sohn verschwand, dessen blutige Kleider vorfindend ihn wirklich für todt hält, und den verabscheuten Propheten, der alles Leid in's Land gebracht, des Mordes beschuldigt. Sie trifft mit einem Pilger zusammen; Bertha, dem feuchten Tode entronnen, und als Pilger verkleidet, sucht den Geliebten auf und giebt sich zu erkennen. Sie erfährt die vermeintliche Trauerkunde, und schwört, den Geliebten am Mörder zu rächen. Eine Verwandlung führt uns in den inneren Dom zur Krönungsfeier. Glänzende Züge, Ritter und Reissige, Geistliche und Chorknaben, von Trabanten umgeben, unter hohem Traghimmel einherschreitend der Prophet in langem weißen Kleide mit Goldgurt. Chor von Blechinstrumenten und Trompetenbande auf der Bühne wetteifern mit dem Orchester; Orgel, Hochamt, Gesang der Gemeinde mit altkatholischen Intonationen, Gruppen knieenden Volks; im Vordergrunde Fides, des Himmels Rache auf den Fluchwürdigen herabrufend, dem die Gebete gelten; abwechselnd mit ihrem Wehruf das Domine salvum fac regem nostrum, prophetam! In dem Augenblicke, da, ergriffen von der Erinnerung an seinen prophetischen Traum, Johann mit Krone und Scepter und den Würdenträgern im Gefolge die Chorstufen feierlich herabsteigt, erhebt Fides den Blick und fährt, wie von einer Vision betroffen, wankend auf, dann ihm entgegen mit dem Schrei: Mein Sohn! Johann aber, der der Mutter in die Arme eilen will,

darf keines Menschen Sohn sein, der Gekrönte und Auserwählte des Herrn. Ihm nahen die Schwarzen mit blinkendem Dolch, und flüstern ihm zu: Verläugne sie oder ihr Tod! Elende! ruft er empört; aber er muß sich bezwingen; gefaßt wendet er sich nach einigen Augenblicken zur Mutter, und spricht kalt: Wer ist die Frau? Wer sie ist? ruft die unglückliche Mutter, du frägst und erkennst sie nicht? Die dich unter ihrem Herzen trug, Undankbarer, deine Mutter ist es! Allgemeine Bewegung; gegen die Freche, die sich am hohen Auserwählten versündigte, ja endlich gegen den Seher selbst, wenn er ein Betrüger, erhebt sich ringsumher der Fanatiker Wuthgeschrei. Ruhe gebeut der Prophet; er darf die Mutter nicht untergehen lassen, und muß sich als Seher bewähren. Halt! ruft er, da der Schwarzen einer den Dolch gegen die Mutter zückt: ihr werde kein Haar gekrümmt; seht ihr denn nicht, daß dieses Weib der Sinne beraubt! Ein Wunder nur kann ihre Genesung bewirken. Und bei diesen Worten schreitet er, den Geist des Herrn auf sie herabbeschwörend, auf die Mutter zu. Knie nieder, Weib, auf daß dich erleuchte der Geist des Herrn! Mächtig ergriffen, aber empört über den frechen Betrug, weicht sie zurück; er folgt, den stieren Blick auf sie gerichtet, und Schritt vor Schritt gelangen Beide in den Vorgrund, wo Fides, den bedeutungsvollen Blick des Sehers errathend, endlich ermattet zu Boden sinkt: Weib, spricht er dann, der Mutter wohl verständlich, du liebtest deinen Sohn? Ob ich ihn liebte! ist die Antwort. Nun denn, blick' auf zu mir! Und ihr Alle ringsumher mit gezückter Waffe zum Streiche bereit, hier meine Brust! sprach ich unwahr, so treffe mich der Tod! Weib, bin ich dein Sohn? . . . Nein! stöhnt fast besinnungslos zurücktaumelnd die Arme, nein, ich log . . . und hab' kein Kind mehr! Die Bewaffneten ziehen sich scheu zurück und fallen ehrfurchtsvoll in die Knie, während im tiefsten Gemüth ergriffen, aber in der erhabenen Haltung eines begeisterten Sehers, der Prophet dasteht, und die unglückliche Mutter zerknirscht zusammenbricht. Mit dieser erschütternden Situation schließt der vierte Act.

Fünfter Aufzug.

Fides im Kerker, vom reuigen Sohn besucht. Er will die Mutter umarmen, die ihn mit Verachtung von sich weist. Hier das Gegenstück zur vorigen Scene: Demüthigung des Sohnes, der, den Vorwürfen der Mutter erliegend, die Krone von sich wirft und um Vergebung flehend auf die Knie sinkt und in der mütterlichen Umarmung Versöhnung findet. In diesem Augenblick erscheint Bertha, überrascht und beglückt durch den Anblick des wiedergefundenen Geliebten. Sie hat dem Propheten, dem Urheber alles Unheils, das über das Land ausgebrochen, den Untergang geschworen; weiß, als Tochter eines alten Schloßvoigts, daß der Pallast, worin dieser sein sündhaftes Wesen treibt, unterminirt, und es nur eines Funkens bedarf, um das Gebäude in die Luft zu sprengen. Sie fordert Mutter und Sohn auf, ihr durch einen ihr bekannten Ausgang zu folgen und zu entfliehen. Da tritt ein Freund Johann's mit Reissigen auf, und entdeckt ihm den Verrath der Schwarzen, die ihn inmitten eines bevorstehenden Festgelages zu ergreifen und gegen ansehnliche Schätze seinen Feinden, des Kaisers Leuten, auszuliefern versprochen. Bertha erkennt im Geliebten den fluchbeladenen Propheten, und erdolcht sich in ihrer Verzweiflung. Johann, den nichts mehr an's Leben fesselt, empfiehlt den Getreuen die Mutter zur Rettung, und beschließt mit seiner Feinde Verderben zugleich den eigenen Untergang. Langsam verschwindet er auf der finstern Wendeltreppe des Kerkers. Verwandlung: prachtvoll erleuchteter Saal; Festgelag der Wiedertäufer. Auf hohem Sitz an goldstrotzender, reich besetzter Tafel der Prophet von trunkenen Nymphen umlagert, die ihm in goldener Schaale den perlenden Wein kredenzen. Rauschende Musik, Chorgesang, üppige Tänze der Mädchen, allgemeiner Sinnenrausch, während sich der Verrath allmälig vollführt und die Schwarzen herbeischleichen. Plötzlich dringen mit gezückter Waffe der Bischof von Münster, Kurfürst, Ritter und Reissige vom kaiserlichen Heere ein, während Johann, der die äußeren Thore schließen läßt, ruhig darein blickt. Unser ist der Tyrann! rufen die Schwarzen. Ich bin in der Hand Gottes, ihr aber in der Gewalt des Todes, entgegnet dieser; jene ehernen Thore, die ihr schließen hörtet, sind die des Grabes! Bei diesen Worten dringt überall aus dem Boden ein dichter Qualm hervor, Flammen im Hintergrunde, Mauern stürzen ein, wilde Fluchtversuche; mitten durch die Rauchwolken Ritter, Wiedertäufer und Tänzerinnen in wildem Durcheinander; eine schauerlich schöne Feuersbrunst mit lebenden Bildern; ein Schrei des Entsetzens, ein furchtbarer Knall — und mit krachendem Getöse stürzt Alles zusammen.

Aug. Gathy.

Kleine Zeitung.

Rotterdam. Unter den Musikfesten des „Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst" während des

vergangenen Winters verdient die Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn vorzugsweise eine rühmliche Erwähnung. Der Vorstand der Rotterdamer Abtheilung hatte alle musikalischen Talente dieser Stadt aufgerufen, an der Aufführung dieses Meisterwerkes zum Vortheil der in Folge der herrschenden Krankheit Leidenden Theil zu nehmen. Dreihundert Sänger und Instrumentisten wirkten zu dem Ende vereint am 31sten Januar 1849. Die Solos waren durch Frau C. (eine ausgezeichnete Dilettantin), Hrn. Tuin (Tenor) und Hrn. Fessel (Baß), beide sehr vortheilhaft bekannt, vertreten, die Direction hatte Hr. Verhulst (auch im Auslande bekannt und geehrt) übernommen. Nie hat in den Niederlanden ein Musikfest der Benennung in dem Grade entsprochen wie dieses. Choristen, Solisten, Instrumentisten und der Director, alle wetteiferten mit einander, dies herrliche musikalische Gemälde in der möglichsten Vollendung wiederzugeben; zumal machten die Chöre — mit beispielloser Kraft und zugleich zartester Delicatesse und Farbe vorgetragen — einen nimmer geahnten Eindruck auf die im überfüllten Saale lauschenden Zuhörer, und wurden mit jubelndem Beifall aufgenommen. So groß war der Enthusiasmus und das allgemeine Verlangen von Kennern und Nichtkennern, daß dasselbe Fest am 14ten März 1849 — und zwar diesmal zum Vortheile der durch die Ueberströmungen in Gelderland Betroffenen — wiederholt wurde. Ein nicht minder zahlreiches Publikum als das erste Mal hatte sich eingestellt und brach auch diesmal wieder in rauschenden Beifall aus. Und das war kein Wunder, denn sowohl der Chor als das Orchester — des früheren Triumphes eingedenk — boten alle Kräfte auf, um wo möglich noch größere Ehre einzulegen, welches denn auch in vollem Maaße gelang. Beide Feste haben auch den philantropischen Zweck erreicht, da sie etwa viertausend Gulden frei eingebracht haben. Neben dem hohen Lobe, welches dem verdienstlichen Director, Hrn. Verhulst, für sein vortreffliches Einstudiren und seine gediegene Direction gebührt, widmen Rotterdams Einwohner dem Vorstand der Rotterdamer Abtheilung des Vereins ihren aufrichtigen Dank für die Veranstaltung dieser Feste, welche einen neuen Glanz auf den Ruhm werfen, den sich der Vorstand durch die Errichtung der blühenden Rotterdamer Musikschule für immer erworben hat. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. **Tichatscheck** und der Bassist **Kindermann** gastiren in Leipzig. Die hiesigen politischen Unruhen der letzten Tage jedoch und der Kampf in Dresden lenken die Blicke der Mehrzahl gänzlich vom Theater ab.

Der vorzügliche Clarinettist **Abdner** aus Schweden, welcher seit zehn Jahren nicht mehr öffentlich aufgetreten war, hat jetzt in Oldenburg ein Concert gegeben, und wird eine Kunstreise antreten.

Thalberg ist von London nach Wien gegangen, hat dort einige Male zu wohlthätigen Zwecken gespielt, und wird jetzt in Breslau Concerte geben.

Musikfeste, Aufführungen. In **Pforta** wurde am 26sten April „Antigone" mit Mendelssohn's Musik aufgeführt. Die Chöre waren vom Musikdir. Seiffert eingeübt, und das Ganze gefiel so sehr, daß den 29sten eine Wiederholung stattfand. Veranlassung gab die Jubelfeier eines Lehrers der Anstalt. Aus dem benachbarten Naumburg hatten sich viel Zuhörer eingefunden.

Auszeichnungen, Beförderungen. **Kücken** hat vom König von Würtemberg als Gegengeschenk für den ihm gewidmeten Clavierauszug seiner Oper „der Prätendent" die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft nebst dem Bande des Kronenordens übersendet bekommen.

Vermischtes.

Die Bühnen in **Stuttgart** und **Prag** sind Nachzügler, da sie erst jetzt die Oper „Martha" zur Aufführung brachten.

„Das Thal von Andorra" von Halevy, ist in **Breslau** mit vielem Beifall wiederholt gegeben worden.

In **Mannheim** wurde Shakespeare's Sommernachtstraum vor fast ganz leerem Hause gespielt, und am Schluß auch noch ausgepfiffen. Guter Kunstgeschmack!

Jenny Lind hat dem Theater bestimmt entsagt und singt nur noch geistliche Sachen in Concerten. Sie ist wahrscheinlich Pietistin geworden.

Strauß giebt in London Concerte, und hat das naive Urtheil der Daily News erhalten, „ein zweiter Beethoven in seiner Art zu sein".

Ole Bull hat sich bei Christiania ein schönes Landgut gekauft.

Auf Befehl der Königin sind in **Spanien** alle Theater in verschiedene Classen eingetheilt worden, um die Abgaben zu reguliren. Die Theater der ersten Classe bezahlen für ihr Privilegium 3000 Realen, die der zweiten 1500, und die der dritten Classe 500 Realen.

Die Sängerin **Alboni** ist mit vielem Beifall in London aufgetreten, nur ist sie zu fett geworden.

Zur Beilage.

Wir geben zu dieser Nummer ein Lied von **A. F. Riccius**: Ammerngesang, aus den Frühlingsliedern von J. Mosen, welches beim Vortrag im hiesigen Tonkünstler-Verein sich vielen Beifall erwarb.

D. Red.

Druck von Fr. Rückmann.


1
AMMERNGESANG.
Leicht und zart.
A. F. Riccius.
Gesang.
Piano.
p
Welch ein wonniges Träu - men schwebt auf Wald und Flur! Rings in duf-tigen
Räu - men herrscht die mil - de Na - tur. Al - - les we - bet, stre - bet
zart, zu süßem Ver-ein; ach, was liebet und le - - bet, läßt mich e-wig al - lein.
Beilage zu B. XXX, No. 40 der N. Zeitschrift f. Musik.


2
pp
Horch, ein Vö - gelein sin - - get, wie, wie hab' ich dich
lieb! sin - get wieder, das klin - - get: wie, wie hab' ich dich lieb!
hei - - ße Thränen rin - nen: klei - ner fröhlicher Dieb, du im Walde da
drin - nen, hast du mich immer noch lieb?
(Aus den Frühlingsliedern von J. Mosen.)
pp
Stich und Druck der Paez'schen Officin in Leipzig.

Neue

Zeitschrift für

Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 41.

Dreißigster Band. Den 21. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Fragen der Zeit.

Von Fr. Brendel.

(Schluß.)

V.

Die Stellung der Tonkunst in der Gegenwart.

Die unter obigem Haupttitel im vorigen Jahre mitgetheilten Artikel waren durch die Zeitereignisse hervorgerufen, und der nächste Zweck derselben, die Anregungen, welche aus den Umgestaltungen des staatlichen Lebens, wie für alle Gebiete, so auch für die Tonkunst sich ergeben würden, die theils möglichen und wünschenswerthen, theils mit Bestimmtheit vorauszusehenden Einflüsse des Fortschritts auf politischem Gebiet zu erörtern. Es war zunächst — Artikel I — die musikalische Presse, welche ich besprach, welche durch Erringung der Preßfreiheit, wenn auch nicht unmittelbar, so doch in den Folgen, welche dieses langersehnte Gut auf alle Sphären geistiger Thätigkeit zu äußern im Stande war, hauptsächlich und zunächst berührt werden mußte. Ich sprach die Hoffnung aus, wie die Entschiedenheit der Freiheit auch bei uns Raum und mehr und mehr Anerkennung gewinnen, die alte Unwahrheit, die stete Rücksichtnahme und Lüge, welche jede gesunde Entwicklung niederdrückt, verdrängen werden. Artikel II beschäftigte sich mit den möglichen und wünschenswerthen Einflüssen der Zeitereignisse auf die Kunst selbst. Ich deutete hin auf die bisherige Stellung derselben und bezeichnete sie als eine in den meisten Fällen exclusive, aristokratische, bemerkte zugleich, wie die Kunst der Töne, die allgemeinste Sprache sprechend, unter den Künstlern oft einen falschen Kosmopolitismus hervorgerufen habe. Auch für die Kunst selbst hoffte ich von der Freiheit Reinigung und Läuterung; ich deutete darauf hin, wie neue Stimmungen in der Zeit lebendig geworden wären, und wie es jetzt darauf ankomme, nicht immer den Inhalt aus schon Dagewesenem zu entlehnen, sondern wirklich den Geist der Neuzeit auszusprechen. Dies führte — Artikel III — zu allgemeinen Untersuchungen über die Berechtigung der Vorzeit und die Forderungen der Gegenwart, zur Bezeichnung des Berufs der Kunst, weder einseitig von allen Zeiteinflüssen zu abstrahiren, noch auch mit Verläugnung ihrer höheren Natur ausschließlich den Bewegungen des Augenblicks zu folgen, und hieran schloß sich — Artikel IV — als nächste Folge die Frage nach dem wahren Wesen des in der Gegenwart nothwendig gewordenen Fortschritts, für welchen als Grundbedingung die Sympathie mit der Zeit bezeichnet wurde.

Ich will jetzt das bisher Gegebene abschließen, und zu diesem Zweck, um zu einem Gesammtresultat der gegebenen Betrachtungen zu gelangen, die durch die Zeitereignisse bedingte allgemeine Stellung der Tonkunst in der Gegenwart näher noch betrachten; es liegt hierin zugleich die Angabe dessen, was in nächster Zukunft die Aufgabe derjenigen sein muß, welche für die Kunst wirken, welchen das Wohl derselben am Herzen liegt. Insbesondere kommt es dar-

auf an, den Grundgedanken der bisherigen Betrachtungen noch einmal und in anderem Zusammenhange genau zu erfassen, um so auch für diejenigen, welche in gewohnte Vorstellungen festgebannt, den unzweifelhaften Umschwung der Zeiten noch nicht anerkennen, oder durch die für die Kunst ungünstigen Thatsachen des Augenblicks getäuscht, nicht die verborgene höhere Bedeutung erfassen wollten, denselben in möglichster Evidenz zur Darstellung zu bringen.

Schon früher, schon lange vor den gegenwärtigen Bewegungen, sprach u. A. Gervinus es aus, und die Ereignisse der Neuzeit bestätigen es schlagend, wie die Entwicklung Deutschlands den Gang vom Theoretischen zum Praktischen genommen habe, wie vor allen Dingen erst die innere Welt des Geistes zum Ausbau und zur Vollendung gelangen mußte, bevor die höhere Gestaltung der äußeren folgen konnte. Es waren zunächst beim Aufgang der neueren Zeit im 15ten und 16ten Jahrhundert die religiösen Interessen, welche den Höhepunkt des damaligen Bewußtseins bildeten. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts folgte die classische Epoche von Poesie, Wissenschaft und Kunst, und erst in den letzten Decennien traten Bestrebungen für die Entwicklung des staatlichen Lebens als die überwiegenden auf. Das deutsche Bewußtsein mußte einen langen Weg durchlaufen, bevor es auf dem Punkte angelangt war, der es befähigte, in die Wirklichkeit herauszutreten. Die bisherigen Höhepunkte der deutschen Tonkunst fallen in die Zeit ausschließlicher Innerlichkeit, in die der Wendung zum Praktischen vorangegangene Zeit. Die Werke der Tonkunst gehören zu den größten Resultaten des inneren Lebens. Der religiöse Geist fand in ihnen nach seiner ganzen Tiefe seinen Ausdruck, Haydn und Mozart erschlossen die Welt des rein Menschlichen. Diese Innerlichkeit hatte ihre große, ihre ewige Berechtigung, und es sind dadurch geistige Schätze zu Tage gefördert worden, welche die Spitze der bisherigen Weltentwicklung bilden. Zugleich erblicken wir aber auch in den letzten Decennien, zu einer Zeit demnach, wo diese Richtung sich auslebte und ihre Endschaft erreichte, eine Verkehrung des früher Berechtigten in eine krankhafte Einseitigkeit. Nachdem die geschichtlich berechtigte Aufgabe des Ausbaues dieser Welt erfüllt war, mußte sich das vorzugsweise darin herrschende Gefühlsleben, nicht durch Einflüsse anderer Art, durch Einflüsse des Wirklichen, durch ein tüchtiges Staatsleben ergänzt und gekräftigt, zu einer verderblichen Spitze steigern. So erblicken wir das allmälige Entstehen eines ästhetischen Genußlebens, das es verschmäht, der objectiven Welt sich zu näheren, wir sehen kraftloses Abwenden von der Wirklichkeit, verschwimmende Sehnsucht und Mangel an Thatkraft, in Folge davon ein exclusives, aristokratisches Element, endlich in der Virtuosität ein Schwelgen in dem Aeußerlichen und Sinnlichen mit Verläugnung des Geistes. Statt der allgemeinen Entwicklung zu folgen, der Wirklichkeit sich zu nähern, finden wir in der Tonkunst dieses Zurückgehen und Sichabschließen des Bewußtseins, wodurch es eben ein krankhaftes wurde. Früher war jene Innerlichkeit, das deutsche Gemüthsleben eine nothwendige, berechtigte Stufe, es war der Standpunkt des deutschen Volkes überhaupt gewesen. Nachdem ein neues Weltprincip aufgetreten war, und jene Richtung verschmähte dasselbe in sich aufzunehmen, mußte eine falsche Einseitigkeit daraus hervorgehen. Früher war jene Richtung Ausdruck des Volksgeistes in seiner Totalität gewesen, jetzt wurde sie die Stimme einer Partei, ein Sammelpunkt für die Reaction. Die große Mehrzahl der Tonkünstler zog das frühere Stillleben vor. Beethoven allein und seine Geistesverwandten waren die Einzigen, welche den Stürmen der Geschichte folgten. So kam die Tonkunst in Verruf bei jener Partei, welche den Fortschritt im Praktischen, im staatlichen Leben vertrat; mit Unrecht, da diese Partei sehr oft mit den Leistungen derselben viel zu wenig bekannt war, zum Theil auch ästhetische Bildung gänzlich entbehrte, um das Bedeutende, was auf dem Gebiet der Musik jetzt noch geboten wurde, richtig zu würdigen; mit Recht aber, weil alternde Weltzustände der Vergangenheit ihre Basis waren, weil sie in der That viel zu viel Geist und Charakter Verderbendes bot, als daß dies nicht von jener Partei für ihr Wesen hätte gehalten werden sollen. Statt durch die Kunst erhoben und veredelt, gereinigt und geläutert zu sein, mußten wir bei den Freunden derselben oftmals gerade das Gegentheil gewahren; oft zeigte sich der ungebildete Mann des Volkes voll ächterer und wahrerer Empfindung, sich freuend mit den Freuenden und weinend mit den Weinenden, als der Aesthetisirende, der voll zarter, weicher Empfindung in der Kunst, der Hartherzigste im Leben ist. Der Cultus der Kunst war ein unwürdiger; sie hatte aufgehört, — ich spreche natürlich hier nur von ihrer Geltung in den weitesten Kreisen — ihre sittliche Kraft zu bewähren. Aesthetische Genußsucht, Egoismus, Schwelgen in Idealen, ohne damit der wirklichen Welt näher zu treten, Mangel an Thatkraft, ein Bruch zwischen dem Aeußeren und Inneren war das Resultat.

Wir dürfen uns über dieses Resultat nicht täuschen. Es war dies der Zustand der Tonkunst in den bisherigen Verhältnissen; viele Tonsetzer und Viele der Genießenden kannten kein höheres Ziel. Wie die Geltung der Tonkunst in dem geistigen Leben der Ge-

sammtheit noch keineswegs eine große, ihrem wirklichen Werth entsprechende ist, so betrachten uns selbst die edler Gesinnten und Gebildeteren, welche der politischen Bewegung angehören, als ihre Gegner, als diejenigen, welche ihrer Wirksamkeit bewußt oder unbewußt entgegentreten; mit Unrecht, weil wenigstens nach einer Seite hin, in Beethoven und seinen Nachfolgern, das neue Ideal seinen Ausdruck fand, mit Recht, weil alles Das, was auf der Oberfläche des Tages sich herumtrieb, die übermäßige Geltung des Virtuosenthums u. s. f. in der That nur dazu beitragen konnte, das Volk einzuschläfern, die höhere Erregtheit und sittliche Thatkraft zu schwächen, und ein gedankenloses Genußleben zur Herrschaft zu bringen.

Jetzt kamen die Bewegungen des vorigen Jahres; sie waren gewaltig genug, jeden Schläfer aufzuwecken. Ich sprach aus, wie die Tonkunst sich diesem Aufschwunge anschließen, das Wahre und Berechtigte in demselben empfinden müsse, um sich aus der falschen Stellung, in die sie gekommen, herauszuarbeiten, um sich zu befreien von den Einflüssen, welche ihre höhere Natur nur herabwürdigen konnten. Ich hegte die Hoffnung, wie die Umgestaltung im politischen Leben dazu beitragen werde, die exclusive Stellung der Tonkunst, so wie die krankhaften Richtungen in derselben zu vernichten, ich hatte die Erwartung, wie die neue Zeit den Strom der Kunst in das neue Bette lenken, wie sie die Musik ihrem träumerischen Stillleben entreißen werde. Der früheren Schlaffheit und Lauheit der deutschen Gesinnung gegenüber mußte die Bewegung erhöhte Tüchtigkeit, erhöhten Ernst und größere Thatkraft im allgemeinen Leben hervorrufen, — mit dem Moment, wo ein Volk für seine höchsten Güter in die Schranken zu treten vermag, beginnt seine Wiedergeburt; — dieser Gewinn, war der Wunsch, möchte auch der Tonkunst nicht verloren gehen, möchte die Blicke der Künstler für das neue Ideal öffnen, und zugleich Bewußtsein hervorrufen über die ihrem Berufe keineswegs entsprechende Stellung, in die sie gekommen.

Die früheren Artikel hatten dies zum Gegenstand und Zweck, und das jetzt noch ausführlicher Ausgesprochene war die Grundanschauung des Ganzen. Ich hege noch jetzt diese Ansicht. Viele der Hoffnungen des vorigen Jahres sind nicht in Erfüllung gegangen; die Bestrebungen der Neuzeit haben ihr Ziel nicht erreicht; ein Fortschritt aber ist geschehen, und das Resultat ist ein nachhaltiges, daß Deutschland von der Begeisterung für ein Großes, Allgemeines erfaßt, daß das, was schon seit Jahrhunderten nach Gestaltung rang, endlich so allgemein zum Bewußtsein gekommen ist, daß das gesammte Volk davon ergriffen wurde. Es ist dies wieder eine Bürgschaft für die Zukunft, und läßt uns vor der Hand die Befürchtung noch zurückweisen, Deutschland habe seine Aufgabe erfüllt, trete ab von dem geschichtlichen Schauplatz und sinke zurück in die gedanken- und thatlose Existenz unbewegter Ruhe. Soll nun die Tonkunst die hohe Stellung, welche ihr gebührt, in Zukunft wieder einnehmen, soll sie würdig sein, daß für sie gewirkt werde und die besten Kräfte sich ihr widmen, sollen wir nicht bewußtlos die Thorheit begehen, der Reaction zu dienen, durch geistlose Musik das Volk einzuschläfern und auf's Neue politisch untauglich zu machen, soll der Tonkünstler weiterhin in der Bewegung des Jahrhunderts ein berechtigtes Element sein, so ist nicht zu meinen, das sei Pflege und Herrschaft der Kunst, wie es bisher war, wenn sie gebraucht wird die Zeit todtzuschlagen, wenn Unmassen nichtsnutziger Compositionen allmonatlich erscheinen u. s. f. Der Beruf des Künstlers ist unter solchen Umständen der traurigste. Es muß anerkannt werden, wie die Tonkunst Kraft und Frische nur aus den Ideen und Bestrebungen der Neuzeit entnehmen kann. Diese sind die weltbewegenden, denen die Zukunft der Geschichte angehört; in ihnen allein wohnt wirkliche Lebenskraft; sie sind das, was der Gegenwart Werth und Bedeutung verleiht. Alles Uebrige hat sich ausgelebt und erstirbt allmälig. „Katzenmusiken" freilich sind auch keine große Kunst-Errungenschaft, und man kann wohl im Scherz die Gegenwart in Hinblick auf die Kunst in solcher Weise parodiren; im Ernst es zu behaupten, würde ein absichtliches Verkennen des unzweifelhaft Guten sein, was schon jetzt resultirt. Oder ist nicht das schon ein großer Gewinn, daß das Publikum sich überall abwendet von dem seichten Kunsttreiben der letzten Jahre, und entschieden das Bessere wünscht? — Ich verlange eine Anerkennung der Neuzeit, wie die hier ausgesprochene, ich verlange Sympathie für die großen Ideen derselben. Das Specielle der politischen Gestaltung, ob die Forderungen schneller und mit einem Male oder langsamer realisirt werden sollen, woraus die verschiedenen Parteien hervorgehen, kommt für uns fast gar nicht in Frage, und ich hoffe darum auch, daß die Meisten, selbst wenn sie sich zu verschiedenen politischen Parteien bekennen, mit diesen Sätzen einverstanden sein können. Der Künstler hat sich allein zu entscheiden, ob er in der Dämmerung alternder Weltzustände Wohnung nehmen, oder der Sonne der neuen Welt entgegen gehen soll.

In einem früheren Artikel bemerkte ich, die Musik müsse demokratisch sein; ich gebrauchte das Wort, als ein Schlagwort der Zeit, in der Meinung, damit am kürzesten und passendsten zu bezeichnen, worauf es ankomme. Gerade diese Bezeichnung aber fand

Widerspruch, und ich komme darum hier noch einmal darauf zurück. Es ist jedenfalls Thatsache, daß es verschiedene Gesinnungen, aristokratische, demokratische z. B. giebt, und daß sich diese Richtungen in der gesammten Empfindungsweise des Menschen ausprägen. Wenn nun die Musik nicht ein leerer Formalismus ist, sondern wirklich Inhalt, Geist und Charakter in ihr sich darstellt, so müssen auch derartige Verschiedenheiten in der Gesinnung der Tonsetzer in den Werken derselben zur Darstellung kommen. Man vergleiche z. B. C. M. v. Weber, Mendelssohn auf der einen, Beethoven, L. Berger auf der anderen Seite. Dort die Exclusivität, das Geglättete der Bildung, Stimmungen, wie sie vorzüglich höheren Lebenskreisen eigen sind, eine engere, abgegrenzte Welt; hier die mächtige, ungebändigte Leidenschaft, wie sie im Volke lebt, das Ursprüngliche und Primitive, oder bei Berger ein tiefer, in sich abgeschlossener, ächt republikanischer Charakter. Wenn ich daher sagte, die Musik müsse demokratisch sein, so konnte dies nichts Anderes heißen, als: der Künstler solle nicht das aussprechen, was er ausschließlich für sich hat, sein gesondertes Empfinden, oder Richtungen, wie sie einzelnen Kreisen der Gesellschaft eigen sind, das Particulare; die Meinung war, daß die Stimmungen des Künstlers diejenigen sein müssen, welche das gesammte Volk bewegen. Der Künstler soll mit seiner innersten Empfindung in dem großen Ganzen seines Volkes leben, und es wird ihm dies zugleich die beste Gewähr sein, daß er von der Gesammtheit gehört wird.

Gilt es nun der Kunst ein würdiges Heiligthum zu bauen, gilt es dem Aufschwunge der Neuzeit entsprechend die künstlerischen Angelegenheiten zu gestalten, so verlangt der Ernst der Zeit, daß das Gesinnungslose mehr und mehr verdrängt werde. Wir bekämpfen dasselbe nicht blos, weil es den Forderungen der Kunst nicht entspricht, wir bekämpfen es auch, weil es den Charakter verdirbt, und die Kunst statt segensreich nur verderblich wirken läßt. Dahin gehört die hohle erlogene Salonmusik; dahin gehört die mattherzige, italienische Operndudelei, dahin gehört die Virtuosität, die nur in sinnlichem Ergötzen das Wesen derselben erblickt. — Der erwachte Patriotismus darf auch in der Kunst die übergroße Herrschaft des Auslandes nicht dulden. Es ist damit keineswegs eine engherzige und bornirte Nichtanerkennung fremder Verdienste, es ist nur die Sympathie für das Nationale gemeint, welche denselben, selbst wenn es im Augenblick ein Geringeres ist, aufmunternd entgegenkommt — Endlich ist darauf zu sehen, daß die Kunstschöpfungen, welche den Geist der Neuzeit aussprechen, zur Herrschaft, zur bevorzugten Anerkennung gelangen. Die gesammte Kunst muß in den Aufführungen repräsentirt werden, in umfassenderer Weise als bisher; aber an die Spitze zu stellen ist das, was wahrhafter Ausdruck der Gegenwart ist. Stets nur „überwundene Standpunkte" vorzuführen, ist ein Unrecht gegen die weiterstrebenden Künstler, eine Bevormundung des Publikums, so wie eine Wirksamkeit im Interesse des Rückschritts.

Daß im Augenblick die Zeitverhältnisse der Kunst nicht günstig sind, wer wollte das verkennen? Diese augenblicklichen Einflüsse indeß sind nicht der Maaßstab, nach welchem die ihnen inwohnende ewige Bedeutung zu messen ist. Die Geschichte verfolgt höhere Zwecke, als daß sie Rücksicht nehmen könnte auf das größere oder geringere Wohlbefinden einzelner Generationen. Die diese Zwecke erkannt haben, beugen sich der Nothwendigkeit und fühlen sich gehoben, indem sie die Stimme des Weltgeistes vernehmen. Nur die armen, nackten, irdischen Existenzen, deren Leben aller geistigen Güter baar ist, jammern.

Aus Frankfurt a. M.

Oper und Concert.

Nach Tichatscheck's beendeten Gastspielen kam der Komiker Räder und gab einen Cyklus seiner abenteuerlichen Possen mit Musik, die aber trotz des großen Beifalls doch gerade keine vollen Häuser machten. An des Bassisten Conradi Stelle ist nun Dettmer aus Dresden getreten und mit offenen Armen empfangen worden. Sein Debüt war Sarastro, dessen gefühlter Vortrag bei sonorer Tiefe recht wohl that. Die Zauberflöte wurde am 6ten Mai gegeben, am Tage des hies. demokratischen Märzcongresses. So begegnen sich Contraste. Unter den laufenden Opern traten noch besonders hervor: Belisar und Marschner's Templer, worin Hr. Clement die Titelrollen sang. Dieser Sänger, bei welchem sich so viele günstige Requisiten vereinigen, steigt täglich mehr in der Gunst des Publikums. Was seine Darstellungen besonders auszeichnet, ist bei dramatischer Lebendigkeit die gute Natur der Auffassung, welches sich neuerdings in den sich so heterogen gegenüberstehenden Partien des Templer, Belisar und Papageno erwies. Einige Eigenmächtigkeiten im Gesang des Letzteren verbannen wir indessen als abnorm in die italienische Partitur. Hr. Chrudimsky gab nach seinen Triumphen, die er als deutscher Heldentenor kürzlich in Frankreich feierte, den Alamir und Ivanhoe mit vielem Beifall, wenn man ihm auch keine Lorbeerkränze zuwarf wie bei seinem letzten Gastspiele in Nancy geschah. Brav waren die HH. Leser und Meinhold

als Großmeister und Wamba. Hr. Leser verdient den Namen eines correcten Sängers namentlich im Recitativ, was er jüngst als „erster Sprecher" bekundete, wenn er auch gleich noch mit der Härte seines Organs zu kämpfen hat. In deutlicher Pronunciation könnte mancher Koriphäe des Gesanges von ihm lernen. Unsere Anschütz gab die Rebecca. Hut ab! Frau Behrend-Brandt sang als wieder genesen mehrere große Partien, und so steht zu hoffen, daß unser Opernpersonal endlich einmal arrondirt, und fest stehen werde.

Abschieds-Concerte gaben die HH. Stighelli und Conradi, ersterer mit, letzterer ohne besonderen Erfolg. Sonst wurden noch einige Soiréen zu guten Zwecken gegeben, deren Aufzählung aber hier nicht interessiren kann. Das wichtigste musikalische Ereigniß der letzten Tage war Heinrich Dorn's Akademie im Thater.

Es dürfte bald ein zweckmäßiger Gebrauch bei den Componisten werden, mit ihren Werken auf Reisen zu gehen, um die Welt damit bekannt zu machen, weil sich sonst nur wenig Gelegenheit dazu darbietet. Berlioz hat den Anfang gemacht, aber sein Unternehmen scheiterte größtentheils an den übertriebenen Ansprüchen, die seine Werke an die Mittel der Orchester machten. Berlioz ist in dieser Beziehung der Meyer-Beer der Symphonie, für dessen Koloß-Opern gewöhnliche Menschenkehlen fast nicht mehr ausreichen wollen. Es soll hier nicht erörtert werden, ob aus der Revolutionsmusik dieser beiden Riesengeister auch ein wirklicher Fortschritt für die Kunst hervorgegangen ist; aber es wirft sich bei solchen Feldzügen gegen Oper und Concert von selbst die Frage auf: ob es auch recht ist, der Menschheit den Genuß der Musik so sehr zu erschweren. Wenn Euterpe, die heitere, wohltönende Muse, auf Erden jetzt eine Rundschau halten würde, um einmal auszuscheiden, was nicht in ihr Bereich gehört, wie viele tausend Ballen des Ueberschwenglichen und Barocken in der Musik würde wohl dem Tarkarus verfallen? Es ist daher um so erfreulicher, wenn uns die Gebilde der edlen Tonkunst wohlthuend entgegen treten. Dorn ist in seiner Symphonie (C-Dur) offenbar von dieser Intention geleitet worden, und Euterpe würde dieselbe bei ihrer irdischen Wallfahrt wohl als ihr Eigenthum anerkannt haben. Der Hauptcharakter der Symphonie gehört unstreitig in das Gebiet einer eleganten Lyrik, trotz allem Hinbrausen effectvoller Steigerungen, die sich namentlich im Finale bekunden. Es ist schade, daß uns die Partitur nicht zur Hand liegt, um diese Composition, welche die Gattung der Symphonie jedenfalls um ein ehrenhaftes Werk bereichert, in ihren Details verfolgen und würdigen zu können. Diese verdienstliche Arbeit sei einer eigenen Diatribe vorbehalten. Der Totaleindruck überzeugte uns indeß von der richtigen Vertheilung von Schatten und Licht, von weiser Beherrschung der Mittel bei allem Reichthum der Instrumentation, von grammatikaler Correctheit bei einer blühenden Phantasie, von einer kunstgewandten Durchführung der Themas, und von einer Originalität der Erfindung, die leider heut zu Tage immer seltener wird. Hin und wieder nur schien uns der elegante Schwung — das vorherrschende Prinzip der Symphonie — durch etwas zu strenge Arbeit oder antike Form geschwächt zu sein. Als ein gelehrtes Curiosum ist die Quartett-Cadenz im dritten Satz zu bezeichnen, deren trefflich executirte Solostimme in den Händen der HH. Wolff, Eliason, Posch und Ripfel waren, deren tieferes Verständniß aber nur nicht im Fassungsvermögen des gesammten Publikums liegt. Wir betrachten diese Cadenz als eine geniale Abweichung von der hergebrachten Form, als ein Impromptu, das aber wieder als ein in sich selbst abgerundetes Ganze, als ein eigener kleiner Staat im Staate, große Beachtung verdient. Einen hervorstechend schönen Eindruck machte vor allen das zweite Trio des Scherzo (insensibilmente), welcher Satz zu den anmuthigsten und nicht minder originellen der ganzen Symphonie gehört. Was uns aber als eines der besten Verdienste erscheint, ist der innere und geistige Zusammenhang der vier Theile, welcher durch die oben berührten Abweichungen an der Einheit des Charakters durchaus nichts verliert. So viel, was sich in nuce über eine große Symphonie sagen läßt, die man nur einmal gehört hat.

Die Fest-Ouvertüre mit Sologesang und Chor, im vorigen Jahre bei Gelegenheit der Säcularfeier des Cölner Dombaues zum ersten Mal dort aufgeführt, ist ein Werk, dessen feine Intentionen wohl nur nach genauerer Einsicht, oder nach österem Hören vollkommen verstanden werden können, weshalb die Wirkung auch nicht so schlagend war, als es sich der Componist gedacht haben mochte. Wie Blitze am Firmamente sich durchkreuzen, so begegnen wir hier dem Reichardt'schen Motiv über Vater Arndt's Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland" in vielfachen Verschlingungen, bis nach wahrhaft dramatisch geschürztem und gelöstem Knoten das Ganze in ein gewaltiges: „Das ganze Deutschland soll es sein!" endet. Vielleicht wäre die Wirkung eine allgemeinere gewesen, wenn der Componist den verlängerten Chor mit einer großartigen Fuge hätte schließen lassen. Jedenfalls ist diese Ouvertüre ein Ausfluß patriotischer Begeisterung, und verdient schon allein als solche einen Ehrenplatz im Pantheon der schönen Künste. Der Schauspieler Reger sprach den commentirenden Prolog von

Sternau mit dem ihm eigenen Wohllaut des Organs, der gleichzeitig das Ohr und das Herz trifft. Hr. Dorn leitete diese beiden Werke selbst, und bethätigte sich dabei als einen gewandten und energischen Dirigenten, obgleich ihn sein Feuer in Bezug auf Tempo, namentlich im Scherzo der Symphonie, offenbar zu sehr fortriß. Doch schien unser Orchester um so mehr in seinem esse zu sein, da in diesem Treiben gleichsam eine Verwandtschaft mit Guhr lag, der sich bekanntlich auch oft darin gefiel, seine Streiter auf's Eis zu führen.

Hr. Ernst Koch, fürstl. schwarzb. Kammersänger, trug mit großer Zartheit zwei Lieder von Dorn vor: „Frage und Antwort" und „Abends". Organ, Vortrag, so wie die Pianobegleitung des Componisten bildeten ein so schönes Ensemble, daß dadurch der Wunsch erregt wurde, diesen schulgebildeten Tenoristen noch öfter zu hören. Leider reiste er nach zweien Tagen mit Dorn wieder ab, welcher nm so mehr Anspruch auf die Dankbarkeit des hies. Publikums machen durfte, da sein Bestreben uns seine neuesten Werke vorzuführen völlig uneigennützig und blos auf die Ehre des Künstlers basirt war. Jedenfalls wurde ihm ein so brillanter Beifall zu Theil, wie seit langer Zeit keinem Componisten, welcher — blos Symphonien aufführen läßt. Ueberhaupt scheint uns die Theilnahme des Orchesters ein sehr gültiger Maaßstab zur Beurtheilung eines Kunstwerks, da diese Corporation, übersättigt von Musik, nicht leicht etwas gut heißen wird, was nicht große Verdienste hätte. Mancher im Auslande gepriesenen Composition wird vor diesem gefürchteten Forum ein Veto, weshalb sich jeder Tonsetzer Glück wünschen kann, der hier Anerkennung findet.

C. G.

Acht Tage in Berlin.

Man kann nicht sagen, daß der Belagerungszustand Berlins auf die musikalischen Zustände daselbst nachtheilig gewirkt hätte, im Gegentheil ist die Theilnahme für Musik wieder so rege, wie in früheren Zeiten; doch ist Musik Etwas, wofür unsere modernen Politiker keinen Sinn haben, und selbst wenn einer gesonnen wäre, Einiges anzuführen, was für den abnormen Zustand spräche, so würde von ihr nie und nimmer die Rede sein.

Zwar die neue Oper „die lustigen Weiber von Windsor" (es war, wenn ich nicht irre, die dritte Vorstellung, der ich beiwohnte) hatte das Opernhaus nur mäßig gefüllt. Sie scheint, so viel ich nach einmaligem Hören urtheilen kann, zu denen zu gehören, die doch nicht gleich spurlos von der Bühne verschwinden, wo es dem Componisten gelingt, durch glücklich nachgebildete pikante Melodien und Rhythmen das sogenannte große Publikum zu fesseln. Dabei ist Alles gut arrangirt, und die Scenerie im 3ten Act vortrefflich. Man kann nicht besser das phantastische Treiben der Shakespeare'schen Elfen, Kobolde und Rüpel in die Wirklichkeit übertragen, als es hier geschehen. Nimmt man noch dazu einen Mondaufgang und Waldlandschaft im ersten Frühlingsgrün, so schön, wie beides die Kunst nur herstellen kann, eine dem Ganzen entsprechende Musik, so wird man überzeugt sein, daß der Zuhörer vergißt, wie Falstaff eine gar zu unmusikalische Figur sei, die leicht ekelerregend wirkt, wie die Musik gerade nichts Neues enthalte, sondern Befreundetes für Liebhaber des Idealen und des Trivialen, und wie die Ausstellungen alle heißen mögen, und so mit einer Art Befriedigung das Haus verläßt.

In ein anderes, in das wirkliche Reich der Töne wurde ich am folgenden Abend versetzt. Die Kapelle führte unter Taubert's Leitung die neunte Symphonie des unsterblichen Meisters aus. Voran gingen die Ouvertüren zum Sommernachtstraum und zur Entführung. An letztere schloß sich noch die erste Arie des Belmonte, von Mantius mit künstlerischer Vollendung gesungen, vom Orchester außerordentlich discret begleitet. — Bei dem ersten Satz der Symphonie vermißte ich etwas die dem Orchester dabei so nöthige Kühnheit und Energie. Die Schwierigkeiten sind freilich groß, zwei Proben nicht hinreichend — vielleicht trägt auch etwas mit dazu bei, daß die Kapelle immer mehr dahin gedrängt wird, möglichst zurückhaltend zu begleiten (was allerdings bei der Oper von außerordentlichem Werth), daß man etwas zu viel auf das Saubere und Glatte der Ausführung giebt. Wo diese Auffassungsweise ganz an ihrem Platz, wie im Adagio, wird das möglichst Beste geleistet. Sehr erfreulich war es, daß Fr. Köster die Sopranpartie übernommen, — nicht leicht ist die so schwierige Aufgabe schöner gelöst worden. So künstlerisch sicher auch Mantius ist, so vermißt man doch im Quartett zu sehr den Klang der Stimme — letzteres wirkte darum nicht so, wie man es nach den Kräften der Vortragenden hätte erwarten können. Bei der Anhörung des Finales stiegen mancherlei ketzerische Gedanken in mir auf. Würde es nicht viel verständlicher werden, wenn man es etwas abkürzte, und zwar zum Nutz und Frommen Vieler, die sonst gar nicht ohne Sinn dafür sind? Nach dem ersten:

„Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt.
Ueber Sternen muß er wohnen."

könnte mit dem Poco Allegro stringendo, wo nach zwölf Tacten Einleitung die Worte kommen: Seid umschlungen Millionen — fortgefahren werden. So müßten auch die Wiederholungen des Scherzo's wegfallen, wie es hin und wieder bei dem der A-Dur Symphonie geschieht. Dann wäre es möglich, die Symphonie öfter vorzuführen, man würde vertrauter damit werden, weniger Zuhörer, im Gesicht verzweifelnde Ergebung, sehen, und könnte von Zeit zu Zeit das Ganze bieten. Wie Etwas durch verständiges Abkürzen gewinnen und dadurch Gemeingut werden kann, hat sich recht bei Samson von Händel gezeigt, und so sehr die Mosel'sche Bearbeitung geschmäht worden ist, sie allein machte es doch möglich, das treffliche Werk wieder in's Leben einzuführen.

Indeß man wird fortfahren zu sagen, daß diese Symphonie das Großartigste ist, was in dieser Weise geschaffen worden, man wird bedauern, daß sie den Laien unverständlich bleibt, man wird aber nichts thun, das Verständniß anzubahnen, denn das verstieße gegen das Hergebrachte und verletzte die musikalischen Glaubensartikel.

Wie in allen größeren Städten, hat sich auch in Berlin ein Verein namentlich jüngerer Tonkünstler gebildet, der zugleich bezweckt, Werke der Gegenwart, besonders Kammermusik, zur Aufführung zu bringen. Das Bestreben ist sehr anerkennenswerth, nur fand ich in Berlin auszusetzen, daß man nur Compositionen der Gegenwart nimmt, während in Leipzig in passender Auswahl auch ältere Sachen vorgeführt werden. In der Soirée, der ich beiwohnte, machte eine Sonate von Hugo Seidel, löbliches Streben bekundend und wohlwollend von der Versammlung aufgenommen, den Anfang. Darauf folgte ein Streichquartett von Stahlknecht, das zwanzigste des Componisten, wie ich hörte, fließend geschrieben, doch schwebte der Geist des sel. Nicolai darüber. Zuletzt kam ein Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn von Fl. Geyer. Dieser Componist ist in der letzten Zeit sehr thätig gewesen, und man merkt überhaupt, daß die Berliner sich aus Haydn's Jahreszeiten die Stelle

„O Fleiß, von dir kömmt alles Heil!"

zum Motto erwählt haben. Möge die Ausdauer jeden redlich Strebenden zum erwünschten Ziele führen.

Die Zauberflöte, oder vielmehr ein neuer Tamino, der darin zum ersten Mal auftrat, hatte das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Man behandelt sie nicht mehr so stiefmütterlich, wie zu Spontini's Zeiten, wo der Himmel der sternenflammenden Königin aussah, als hätte anhaltender Regen nachtheiligen Einfluß auf ihn geübt, wo die drei Damen und die drei Genien ad libitum sangen. — Die besten Kräfte hatten sich dabei betheiligt. Der Tenor, ein Herr von der Osten, besitzt eine angenehme, doch für das große Haus noch etwas zu schwache Stimme, und erfreute außerdem durch sehr gute Aussprache. Manches Fehlerhafte kam wohl auf Rechnung des ersten Auftretens und der dadurch herbeigeführten Befangenheit. Den Papageno gab Hr. Krause mit vielem Beifall, die Königin der Nacht Fr. Köster. Die Kapelle zeichnete sich aus. Schon die Ouvertüre wurde zwar mit Feuer, aber doch nicht übertrieben schnell, wie so häufig, durchgeführt, und musterhaft war die Begleitung des Gesanges.

C. T. S.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

N. W. Gade, Op. 15. Symphonie (Nr. 3. A-Moll) für Orchester. Vierhändiger Clavierauszug. Breitkopf u. Härtel. 2 Thlr.

Die Partitur des Werkes, welche bereits vor Jahr und Tag erschienen, wurde uns leider nicht zur Besprechung eingesandt. Es war uns somit die Gelegenheit benommen, das nach der ersten Aufführung desselben gegebene Referat (siehe Bd. 27, S. 294 d. Z.) ausführlicher zu ergänzen und zu begründen. Der Clavierauszug veranlaßt uns, mit einigen Worten darauf zurückzukommen. Das Werk ist Poesie, ein Tongebilde voll duftigen, blühenden Lebens. Gade's künstlerische Natur zeigt sich in ihm, wie in allen seinen bisherigen Schöpfungen, als eine vom Genius des Friedens durchhauchte; Erlebnisse, welche die großen Gegensätze der idealen Welt und der Welt der Wirklichkeit in sich fassen, und die ganze innere Kraft zu ihrer Vermittelung in Bewegung, die sich widerstreitenden Elemente dieser Kraft in Kampf setzen, kommen weder in der Symphonie, noch in den früheren Werken des

Tondichters zur Darstellung. Sie sind vorzugsweise Tongemälde, Landschaften der reizendsten Art vergleichbar, bei denen alle Darstellungsmittel meisterhaft verwendet sind. Sie entzücken wie diese den Beschauenden, veredeln seinen Sinn für Schönheit, versetzen ihn in eine Welt der Dichtung und erfüllen ihn so mit hoher Freude. Aber ein Drama, das tief in sein Inneres einschneidet, in ihm jene Begeisterung weckt, die unmittelbar zu aufopfernder That hintreibt, entfalten sie nicht vor ihm. — Die drei Symphonien des Tonsetzers unterscheiden sich ihrem Inhalte nach nicht von einander, wohl aber in Hinsicht auf die Darstellung. In der ersten zeichnet derselbe mit starken, kräftigen Strichen, doch unterläßt er das Einzelne sorgsam auszuführen; in der zweiten Symphonie ist das Verhältniß umgekehrt, die Ausführung des Einzelnen scrupulöser, so daß der Gesammteindruck des Ganzen beeinträchtigt worden; in der dritten Symphonie decken sich beide Seiten und Alles gestaltet sich zu schöner Vollendung. Mit dieser Symphonie schließt sich, so weit wir dies überhaupt im Voraus bestimmen können, die erste Entwickelungsperiode des Tonsetzers ab. Welche Richtung die fernere schöpferische Wirksamkeit desselben nehmen wird, ist vor der Hand zweifelhaft. Was der Tonf. in sich hatte, das ist vollständig und entsprechend zum Ausdruck gekommen, wir finden nichts, wozu es ihn, ohne daß er's erreicht, noch hindrängt; der Inhalt zeigt sich erschöpft. Von den Erlebnissen, die dem Verf. werden, wird es abhängig sein, ob sein Schaffen in Zukunft von gleichem Erfolge als bisher gekrönt sein wird.

Die vier Sätze des Werkes sind bezeichnet: Presto (A-Moll), Andante sostenuto (A-Dur), Allegretto assai moderato (Fis-Moll), Allegro molto e con fuoco (A-Dur). Der Auszug ist gut, mit Fleiß und Sorgfalt gearbeitet. Daß weder der Verf. desselben genannt, noch die Instrumentation irgend wie angedeutet worden, finden wir aus leicht begreiflichen Gründen nicht in der Ordnung. Als Unrichtigkeiten erweisen sich nur die tiefen cis statt d, Seite 46, Tact 39, 40, 47, 48 und 49. Sonst ist Alles correct und gut. Wer das Werk noch nicht kennt, sei ja beflissen, es sich zu eigen zu machen!

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 12. Trio pour Piano, Violon et Violoncello, arrangée d'après le Quatuor en mi B-moll. **Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.**

Das Arrangement ist gut und so leicht, als es sich den gegebenen Verhältnissen nach erwarten läßt. Durch den Umstand, daß durch die vorliegende Einrichtung die Zahl der Ausführenden von vier auf drei beschränkt wurde, ist das beliebte Werk vielen Kreisen näher gerückt worden, und wir machen auf's Neue Freunde von Kammermusik auf dasselbe bei dieser Gelegenheit aufmerksam.

Für Flöte mit Pianoforte.

Pr. Amtmann, Souvenir de Liszt; Rakoczy, marche hongroise pour la Flûte avec accompagnement de Piano. **Diabelli. 1 Fl.**

Außer der an sich sonderbaren Idee, den Rakoczymarsch für Flöte zu bearbeiten, ist nichts weiteres Merkwürdige über das Stück zu erwähnen. Es gleicht anderen Virtuosenstückchen wie ein Ei dem anderen, und es wird ihm nicht an Verbreitern und Verehrern mangeln.

Mehrstimmige Gesänge.

Th. Hahn, Zweistimmige Lieder für Schulen. III. Heft. Bote u. Bock. Pr. 2 Ngr.

Kindliche Lieder und Weisen. Gern wäre ich über das Verfahren des Herausgebers näher unterrichtet. Es findet sich kein Componist angegeben, denn der Verfasser kann nicht allemal sagen, daß er blos die Melodie entlehnt habe. So z. B. in Nr. 6, Wanderlied, der Zigeunerchor aus Preciosa, hat er nicht blos die Melodie, sondern auch die 2te Stimme aus Weber's Composition genommen, und nicht allemal gut gewählt. So mußte er im 3ten Tact statt f, a nehmen, der Nachahmung halber, und am Schluß des 4ten der 2ten Stimme a geben. Sonst sind die Stimmen in den übrigen Liedern sehr hübsch geführt, weiß zwar nicht, ob dies Hrn. Hahn's Verdienst.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 42.

Dreißigster Band.

Den 24. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für Streichinstrumente mit Pianoforte. — Kirchenmusik. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Für Streichinstrumente mit Pianoforte.

Louis Spohr, Op. 135. Sechs Salonstücke für Violine und Pianoforte. — Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Pr. 2½ Thlr.

Obwohl für die Unterhaltung bestimmt, so sind doch diese Compositionen des geschätzten Meisters keineswegs ohne künstlerischen Werth; sie gehören ohnstreitig zu dem Besseren, was für den Salon geschrieben ist, und somit ist es erfreulich, neben den vielen seichten und geistlosen Werken dieser Art einmal Gutem zu begegnen. Der Componist muthet zwar weder dem Violin- noch dem Clavierspieler (der übrigens ersteren meist nur begleitend unterstützt) bedeutende Schwierigkeiten zu; doch muß der Violinspieler, um die Stücke gut zu spielen, Spohr's Spielart durchaus kennen. — Die einzelnen Stücke tragen folgende Ueberschriften: Barcarole, Scherzo, Sarabande, Siciliano, Air varié, Masurka. — Gilt es, neben der Melodie auch die Harmonie hervortreten zu lassen, also beide Elemente zu verschwistern, dann dürfte wohl Spohr keinem der bedeutenderen Componisten der Gegenwart nachstehen, da ja das Bestreben, die Harmonie zur Geltung zu bringen, in allen seinen Werken sich mehr oder weniger kundgiebt. So hat uns denn beim Durchspielen dieser Stücke die Sarabande am meisten gefallen. Eine einfache, doch kernige Melodie in H-Moll, getragen von kräftigen Harmonien mit schönen Modulationen, führt uns die edlen, geistreichen Tanzformen der älteren Zeit, wie wir deren in Bach's Suiten vortreffliche Stücke finden, wieder vor, und ist, da der ganze Satz edel gehalten ist, von vortrefflicher Wirkung. Nach einem Trio in H-Dur, welches durch seinen leichten und beweglichen Charakter einen guten Gegensatz gegen die Sarabande bildet, kehrt diese wieder, und führt nach schönen Harmoniewendungen zum Schluß. Dieses Stück, so wie die Barcarole, welche, in sofern, als Alles darin Melodie ist, einem Liede ohne Worte sehr ähnelt, sind die ansprechendsten Pièce des Heftes. Das Werk sei allen Denen, welche nach Besserem suchen, empfohlen; gewiß wird es bei allen Kunstfreunden gebührende Anerkennung finden.

G. Albrecht.

J. B. Groß, Op. 38. Concerto pour le Violoncelle avec accompagnement de l'Orchester ou de Piano. — Braunschweig, Meyer jun. Preis mit Pianof. 1 Thlr. 16 Gr.

Dieses Concert (C-Dur) erhebt sich über die gewöhnlichen Virtuosenstücke, indem es, absehend von werthloser Spielerei mit einer brillanten Technik, musikalischen Inhalt zu geben sucht. Ist dieser auch immer noch ein bedingter, so verdient er doch Anerkennung und Beachtung. Das beste Stück darin ist das Andante, das durch ausdrucksvollen Gesang in den wirksamsten Lagen des Instruments, wenn auch nicht in auffallend neuer Weise, hervortritt. Das zweite Hauptmotiv des ersten Satzes ist nicht ganz selbstständig; Rossini's Tell (im Duett „O Mathilde")

scheint (bei der Wiederholung S. 6, Syst. 3) influirt zu haben. Uebrigens dürfte dieser Satz hinsichtlich seines Charakters etwas zu farblos gehalten erscheinen. Der dritte Satz, Rondo, hat schärfere Zeichnung, obwohl das Hauptmotiv, etwas leicht beschwingt und mit französischer Keckheit auftretend, einen etwas zu grellen Gegensatz zu dem Andante liefert. Die Durchführung desselben ist indessen geschickt und auch auf das begleitende Orchester nicht uninteressant vertheilt, so daß dieses individualisirter als in den übrigen Sätzen erscheint. Die begleitende Pianoforte-Stimme hat keine Schwierigkeiten.

Em. Klitzsch.

Kirchenmusik.

Jul. André, 8tes Werk. Das Vaterunser für drei Männerstimmen oder zwei Soprane und Baß, mit Begl. der Orgel und drei Posaunen ad lib. — **Offenbach, Joh. André. Part. u. Stimmen 1 Fl. 12 Kr.**

Auf dem Titel steht noch: Zweite, berichtigte Ausgabe. Wie soll ich das deuten? Entweder war die erste Ausgabe sehr fehlerhaft, oder sehr begehrt und daher vergriffen. Dem sei wie ihm wolle, ich halte mich an das, was vorliegt, und sollte es mich freuen, wenn auch ich die Nothwendigkeit dieser zweiten Ausgabe empfinden könnte. Doch ich mag hinsehen wohin ich will, überall stoße ich auf Dinge, die mich wünschen lassen, daß Hr. André seine Phantasie lieber wo anders hin als auf Kirchenmusik gerichtet hätte. Da ist keine Spur von Selbstständigkeit, alles abgedroschene, abgeleierte, mühsam zusammengestellte Sätzchen ohne inneren Halt. Und um nun dieses berichtigte Werk dem Publikum auf's Neue vorzuführen, wurde laut Anmerkung die Einleitung mit Genehmigung der rechtmäßigen Verleger aus des Verfassers Op. 23 entnommen. Hier ist blos von den rechtmäßigen Verlegern die Rede; der Verf. wird und muß aber wohl von diesem Arrangement gewußt haben, und ist dieses Verfahren desto unverzeihlicher, oder giebt ein Armuthszeugniß. Uebrigens ist das Nachspiel zum ersten Sätzchen S. 4 der entlehnten Einleitung so ähnlich, wenn es nicht ebenfalls berichtigt, d. h. ebenfalls mit derselben ähnlich gemacht worden ist, was ich nicht weiß, daß dadurch die productive Kraft des Componisten in Hinblick auf Op. 23 sehr in Frage gestellt wird. Der Componist, dessen Werk aus künstlerischem Bewußtsein entsteht, wird sich auch nicht dazu hergeben, es für alle Fälle herzurichten, wie es Hr. A. gethan hat.

Ein Nachtheil des Tonstücks ist auch der zu häufige Tempowechsel. Außer dem Schlußsatze, der ein lebhafteres Tempo fordert, wechselt das Stück viermal das Tempo. Das Adagio zu: Und führ' uns nicht in Versuchung, ist das best' gelungene; doch schon in der zweiten Hälfte: Erlös' uns von dem Uebel, wird man mit dem Componisten uneins, süßliche Harmonien und die steten Abrisse der Melodie stellen sich wieder ein. — Im Schlußsatze sind die Melodien nicht neu, längst bekannt; und wenn auch hin und wieder Einzelnes, wie auf S. 10 der Eintritt des Basses und der Posaunen, befriedigt, so ist dies Alles nicht hinreichend, das Werk zu heben. Gegen das Ende hin wird der Satz in seinen breiten, dürren Accord- und gewöhnlichen Melodiefolgen trivial, und für den gänzlichen Schluß mit der Orgel



habe ich keinen Namen.

H. Schellenberg.

Kleine Zeitung.

Aphoristisches. Viele dünken sich sehr weise, und lachen über die Recensenten, welche, als Beethoven auftrat, diesen nicht sogleich anerkannten. Fragen wir aber nach den Ansichten derselben über die Gegenwart, so bemerken wir bald, wie sich bei ihnen, unbewußt, dasselbe Schauspiel, dieselbe Verkennung des Neuesten wiederholt; sie ahnen nicht, daß sie sich bei ihren Nachkommen dasselbe Schicksal bereiten, welches sie jenen alten Recensenten jetzt angedeihen lassen. — Die Klagen über die „Mißbräuche der neueren Musik" sind so alt als die Tonkunst; sie wurden in allen Jahrhunderten laut; V. Galilei schrieb darüber im 16ten, Martini, Kirnberger im vorigen Jahrhundert u. s. f. Nach so vielen geschichtlichen Erfahrungen, sollte man meinen, wäre es an der Zeit, einzusehen, daß der Grund des Mißfallens nicht in der Sache, sondern in der eigenen Individualität, in dem eigenen Mangel des Verständnisses liegt. Auch der Uebelstand würde dann schwinden, daß Mancher glaubt der Kunst zu nützen, wenn er allein das Classische gelten läßt, das Neuere mit Füßen tritt, gar nicht anhören mag. Mancher verwehrt förmlich dem Publikum, das unter seinem Einflusse steht, die Bekanntschaft mit neuerer Musik. Wer aber die Kunst der Zeit nicht fördert, schadet unmittelbar dem Fortgange derselben, mittelbar der gesammten Kunst, auch der früheren, weil er derselben den Boden, den sie nur in einem lebendigen Zeitbewußtsein finden kann, entzieht. Wo Stillstand, da ist in

geistigen Dingen ein Rückgang; wo keine lebendige Productivität, da sinkt die Kraft selbst für Anerkennung der alten Größe, da geht der Sinn dafür verloren. So verkehrt sich eine ursprünglich gute Gesinnung und die beste Absicht in ihr Gegentheil, — eine Gesinnung, die nur das Gute will und stets das Böse schafft, könnte man, die Mephistophelischen Worte parodirend, sagen. —

Tempostreitigkeiten. Daß eine große Verschiedenheit der Ansicht über das Tempo eines und desselben Tonstücks oftmals unter den Musikern obwaltet, ist eine bekannte Sache. Demohngeachtet gesteht man der abweichenden Meinung nicht gern eine Berechtigung zu; man ist schnell bei der Hand mit dem Urtheil, der gute Musiker dürfe nicht zweifelhaft sein über das Tempo. Der gute Musiker, der Solches thut und ausspricht, vergißt, daß er mit sich selbst allerdings schnell einig werden muß, daß er damit aber nur das Tempo, was seinem Temperament, seiner Individualität gemäß ist, gefunden hat. Eine große Ungerechtigkeit aber müßte es genannt werden, seine Individualität ohne Weiteres als Maaßstab für Andere zu betrachten. Allerdings dürfen die Abweichungen nicht so groß sein, daß ein Adagio zu einem Allegro gemacht werden kann, und in einem derartigen Falle ist es erlaubt, ein solches Verfahren ohne Weiteres als unrichtig zu bezeichnen; Schwankungen aber werden immer vorkommen. Hat ferner einmal ein Normalzeitmaaß aus der Stimme der Gesammtheit sich festgestellt, dann ist es ungeeignet, wenn der Einzelne seine individuelle Auffassung noch geltend machen will. Die Stimme der Gesammtheit ist in dieser Angelegenheit wohl die höchste Instanz, weil sie das Resultat aller Individualitäten ist, und den Punkt bezeichnet, worin Alle zusammentreffen.

F. B.

Tonkünstler-Verein zu Stettin. Die sechste Versammlung fand am 8ten Febr. d. J. Statt. In derselben wurden folgende Sachen vorgetragen: 1. Phantasie f. Clavier zu 4 H. von Fr. Schubert (Frl. Th. S. und G. Flügel). 2. Lied von Fr. Schubert (H. Lindau). 3. Duett aus Judas Maccabäus von Händel (Frl. A. W. u. Th. S.). 4. Vorlesung von Koßmaly über Don Juan von Mozart, nach Oulibischeff. — Die siebente Versamml. am 8ten März brachte: 1. Chorsatz von Koßmaly (Nessun maggior dolore). 2. Quintett von Reicha f. Flöte (Peters), Oboe (Malibow), Clarinette (Dellerue), Fagott (Goltz), Horn (Görsch). 3. Zwei Lieder f. Sopran von G. Flügel (Nacht von Eichendorff, Vögelein von Schmidt), gesungen von Frl. K. 4. Chor von Haydn (Herr, der du mir das Leben). 5. Vorlesung von Koßmaly (Haydn, Mozart, Beethoven von Fr. Brendel). — Die achte Versamml. am 27sten März: 1. Septett von Beethoven (Haré, Rowe, Schmidt, Schoppmeier [Saiten-Instr.], Walter, Goltz, Görsch [Blase-Instr.]). 2. Zwei Lieder f. Baß mit Clavier- und Hornbegl. von Koßmaly, gesungen von H. M. 3. Vorlesung von Koßmaly. — Neunte Versamml. den 26sten April: 1. Frühlings-Cantate von G. Flügel f. gem. Chor mit Instr. Begl. 2. Capriccio von Mendelssohn f. Clavier (Th. Böttcher). 3. Zwei Duetten von Mendelssohn f. Sopr. und Alt (Frl. Gr. I u. II). 4. Quatuor von Mendelssohn f. Clavier (Kempny), Violine (Haré), Viola (Rowe), Violoncell (Schmidt). 5. Vorlesung von Koßmaly.

Stettin, den 1sten Mai 1849. Meinecke.

Tonkünstler-Verein zu Eisleben. Zu der vom Hrn. Organisten Klauer in Eisleben ausgeschriebenen Versammlung zur Gründung eines Musikvereins in Eisleben, am 13ten März 1849, hatten sich ungefähr dreißig Personen von hier eingefunden. Es wurde zur Berathung der Statuten geschritten, dieselben festgestellt, und sodann von den Anwesenden zur Bestätigung der Anerkennung unterzeichnet. — Die zweite Versammlung fand am 14ten April Statt. Man wählte zunächst einen Vorstand auf ein Jahr, worüber schon vor Kurzem berichtet wurde (Nr 38). Nach Beendigung des Wahlactes brachte Lehrer Schneider eine Biographie über Felix Mendelssohn-Bartholdy zum Vortrage. Zur Aufführung kamen folgende Musikstücke: 1) Trio von W. A. Mozart, für Piano, Violine und Viola, vorgetragen von den HH. Org. Klauer, Stadtmusikus Krause und Berghautboist Gebhardt. 2) Arie aus „Paulus" von Mendelssohn, vorgetr. von Hrn. Berghautboist Kriebitz. 3) Präludium und Fuge (E-Moll) für Clavier, von Mendelssohn, Op. 35. Nr. 1, vorgetr. von Hrn. Klauer. 4) Zwei Lieder für Tenorstimme mit Pianofortebegleitung: „Ständchen" von Klauer, und „Unter den dunkeln Linden" von Stern, vorgetr. von Hrn. Kaufmann H. Schutzer. 5) Aus dem Jugendalbum von R. Schumann die Stücke: a) Erinnerung, b) Frühlingsgesang, c) Reiterstück, d) Knecht Ruprecht, vorgetr. von Hrn. Klauer. — Die dritte Abendunterhaltung am 27sten April begann mit einem Vortrage des Hrn. Dir. Clingestein, in welchem derselbe auf den Zweck des Vereins, Sinn für gute classische Musik auch in unserer Stadt zu wecken und zu nähren, hinwies. Sodann kamen folgende Musikstücke zur Aufführung: Ein Streichquartett (G-Moll) von L. Spohr, vorgetr. von den HH. Musikern Posse, Blättermann, Gebhardt und Schumann; ferner ein Sextett für Pianoforte mit Instrumentalbegleitung von F. Kalkbrenner (Op. 58), vorgetr. von Hrn. Sup. Dr. Bäumler. Ein aus mehreren Mitgliedern des Vereins gebildeter Männerchor brachte zwei Mendelssohn'sche Lieder (Op. 50): „Türkisches Schenkenlied" und „der Jäger Abschied", so wie ein Becker'sches Quartett: „das Kirchlein" zum Vortrage. — Der Verein zählt gegenwärtig bereits über hundert Mitglieder, und es steht zu erwarten, daß sich derselbe eines gedeihlichen Fortganges erfreuen werde.

Eisleben, den 8ten Mai 1849. C. Schneider,
Secretair des Vereins.

Curiosum aus dem Bühnenleben (mitgetheilt von C. G.). Eingang zum Musentempel des Frank-

furter Stadttheaters. — Dialog. Eine Dame steht am Eingang des Theaters und fragt einen Theaterdiener: Ach, können Sie mir nicht sagen, wo die Damen-Garderoben sind? Ich bin die neue Sängerin, und hätte dort etwas anzuordnen.

Theaterdiener: Das will ich Ihnen deutlich erklären, Signora. Sie gehen hier durch dieses letzte Gäßchen links, von hohen unmoralischen Mauern eingefaßt. Ihr Schamhaftigkeitsgefühl muß aber hier ein wenig die Augen niederschlagen.

Die Sängerin: Weshalb?

Theaterd. (erröthend): Dieses zu gestehen verbietet mir die Discretion. (Ermannt sich) Dann müssen Sie sich sehr in Acht nehmen, daß Sie von Pferden und Reitern nicht beschädigt werden, denn im Hofe ist der Marstall, und weiter hinten die offene Reitbahn — als der geeignetste Ort des Fortschritts. Nach unseren Märzerrungenschaften zu Arbeiterdemonstrationen benutzt, sind jetzt Pferdeställe für einen Theil der hier stationirenden Hessischen Husaren daraus gemacht. Im Fall einer Cavalcade rathe ich Ihnen einige Stündchen hier auf- und abzugehen, denn da ist an kein Durchkommen zu denken. Haben Sie diese Passage glücklich überstanden, dann gelangen Sie in einen Vorbau, der von Jedermann als Rauchcabinet benutzt wird. Durch diesen Nebel gedrungen kommen Sie an eine steinerne Treppe, die Sie an eine Thüre führt, welche sich fast eben so schwer öffnet, wie das Herz eines Banquiers, oder die Casse unserer Direction.

D. Säng. (ängstlich): Mein Gott! dann bin ich aber doch an Ort und Stelle?

Theaterd. (verlegen und zart): So eigentlich doch nicht, denn nun erst gelangen Sie zum Labyrinth.

D. Säng. (erstaunt): Zum Labyrinth?

Theaterd.: Ja. — Denn haben Sie mit großer Mühe diese Thür geöffnet, dann rathe ich, sich mit Cölnischem Wasser wohl zu versehen, denn links sind die inexpressiblen Gemächer der Herren Statisten, rechts aber ein schwerer Vorhang, der, haben Sie sich glücklich herausgewickelt, Sie auf einen dunkeln Gang bringt, der zu der dunkeln und mephytischen Höhle des Portier, und weiter zu dem Orchesterzimmer führt, worin ein halbes Hundert Stück genialer Künstler, wie die Schafe eingepfercht, ihre Stimmstudien machen.

D. Säng. (noch ängstlicher): Um Gotteswillen! aber dann? —

Theaterd. (wie oben, verlegen und zart): Dann wieder so eigentlich noch nicht, denn nun wenden Sie sich links, und stehen zwischen der Thüre, die auf die Bühne, und zwischen der Treppe, die zu den Damen-Garderoben hinaufführt. (Die Herren kleiden sich bequemer im unteren Stockwerk an.) Da dieser Ort aber, so wie die steile Treppe, wieder in Nacht gehüllt ist, so versehen Sie sich gefälligst mit einem Wachslicht und Feuerzeug, damit Sie von den Theaterarbeitern und der Fluth begeisterter Choragen nicht zerdrückt werden. Haben Sie auf dieser steilen und dunkeln Leiter des Olymps nicht Hals und Beine gebrochen, so gelangen Sie ...... Aber mein Gott, wo eilen Sie denn hin? — Dahin geht ja der Weg nicht!

D. Säng. (im Entfliehen): Sagen Sie den Herren Directoren, ich werde wiederkehren, sobald der Eingang ein anständigerer ist. Für jetzt kehre ich nach Wien zurück.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. **A. v. Kontski** hat unter großem Beifall und zweimaligem Hervorrufen am 23sten April im Theater zu Berlin ein Concert gegeben.

Die Geschwister **Neruda** haben sich jetzt in London mit großem Beifall hören lassen. Der kleine Victor ist sogar als künftiger Rivale Max Bohrer's von diesem auf's freundlichste begrüßt worden.

Die Sängerin Frl. **Marie Halbreiter** hat jetzt in München mit großem Beifall gastirt.

Neue Opern. Die neue Oper: „die Montenegriner" von **Lemoinier**, ist in Paris mit vielem Beifall aufgeführt, eine Stelle wurde sogar da capo verlangt.

Vermischtes.

Die Hofopernsängerin Frl. **Emilie Walther** hat den Contract gebrochen, und mit entsetzlich vielen hinterlassenen Schulden ist sie aus Cassel nach Amsterdam gegangen, wo sie wahrscheinlich engagirt wird.

Jenny Lind ist nun endlich verheirathet. Die Trauung wurde zu Bath in der Wohnung der Familie des Bräutigams gehalten, aber ganz im Stillen. Um ja kein Aufsehen zu erregen, wurde die Sache sogar den nächsten Bekannten ganz verschwiegen. Sie ist mit ihrem Gatten auf ein Dörfchen bei Bath gegangen, wo dieser eine Pfarrstelle bekommen hat.

„Das Thal von Andorra" wird in Brüssel, so wie in Lüttich mit ungemeinem Beifall gegeben.

Eine Schülerin von Emanuel Garcia, Frl. **Bühring** aus Berlin, hat in Paris in einem Concert mit vielem Beifall gesungen, vorzüglich wurde die Stimmbildung sehr gerühmt.

Der Director des italienischen Theaters zu Paris, Hr. Ronconi, hat Frl. **Alboni** verklagt, weil sie bis zum 31sten März engagirt war, und schon am 26sten Februar Paris verlassen hat, und 15,000 Fres. Schadenersatz verlangt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für  Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 43.** Den 28. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Das Bewußtsein der Neuzeit, das moderne Ideal.

Von

Fr. Brendel.

Daß die neueste Zeit sich wesentlich von der unmittelbar vorangegangenen unterscheidet, daß ein verändertes Empfinden sich geltend gemacht hat und neue Stimmungen erwacht sind, wurde schon mehrfach in dies. Bl. bemerkt, ohne ausführlichere Nachweisung jedoch, worin dies Abweichende und Neue besteht. Sei es jetzt einmal versucht, diese Aufgabe, wenn auch nur annäherungsweise, zu lösen. Ich wähle den Standpunkt einer psychologischen Beschreibung, um die Sphäre des unmittelbaren Kunstgenusses, des unmittelbaren Eindrucks nicht zu überschreiten. Mit geringeren Schwierigkeiten würde eine Darstellung verknüpft sein, welche sich auf rein wissenschaftlichen Boden begiebt, und das gesammte Geistesleben der Zeit zur Erläuterung und Ergänzung in die Betrachtung hereinzieht. Dies kann indeß hier nicht der Zweck sein. Kaum einer Andeutung bedarf es, daß sowohl die alte, vor unseren Blicken ausgebreitete, als auch die neu entstehende Welt eine viel reichere ist, als hier auch nur anzudeuten möglich; mein Bestreben ist hauptsächlich darauf gerichtet, einige Hauptumrisse zu geben, ohne die nähere Verbindung und den inneren Zusammenhang der einzelnen Elemente nachzuweisen, indem ich dies den eigenen inneren Erlebnissen, den eigenen Erfahrungen des Lesers überlasse.

In dem Fortgang der neueren Geschichte im Laufe des letzten Jahrhunderts erblicken wir in allen Sphären, in Wissenschaft, Kunst, Poesie und Staat die Bewegung von anfangs überwiegender Verstandesthätigkeit zu immer freierer Entfesselung der Empfindung, zur Emancipation des Herzens. Wir sehen diesen Umschwung, Lessing und Klopstock gegenüber in den Dichtern der Sturm- und Drang-Periode, in Göthe, wir erblicken ihn in der Musik, Bach und Gluck gegenüber, in den ihnen folgenden Meistern der Instrumentalmusik, wir finden ihn in der Wissenschaft ausgeprägt in dem starren Formalismus und Schematismus der alten Zeit im Gegensatz zu dem lebendigen Erkennen der Neuzeit, wir gewahren ihn auf dem Gebiet, welchem sich erst neuerdings die Aufmerksamkeit zuwandte, im Staate, in dem Kampfe der Politik des Verstandes mit den Forderungen des Herzens. Die im vorigen Jahrhundert auf eine einseitige Verstandesthätigkeit beschränkte Wissenschaft näherte sich dieser neu aufgegangenen reichen Welt, suchte sich durch dieselbe zu erfüllen, und die Folge war der außerordentliche Fortschritt dieses Jahrhunderts auf dem Gebiet der Philosophie. Wenn früher das Erkennen nur an der Oberfläche der Erscheinungen herumtastete, nur auf die Betrachtung des Aeußeren beschränkt zu sein wähnte, so wurde es jetzt über diese engen Grenzen hinausgeführt, drang ein in das We-

sen der Dinge, wurde wahrhaftes Erkennen; die Identitätslehre stürzte die Schranken, sprengte die Fesseln, in die es gebannt war. Die Einsicht, daß die höchste Wissenschaft umfassende innere Erlebnisse im Individuum zur Voraussetzung hat, daß eine harmonische Geistesthätigkeit erforderlich ist, zog auch die Kunst, die früher ganz fern stehende, in das Gebiet des Erkennens herein. War früher die Wissenschaft eine überwiegend formelle, galt die Mathematik z. B. als beste Vorbereitung zur Philosophie, so trat in neuerer Zeit die Kunst an deren Stelle. Der ungeheuere Umschwung wurde vollbracht, das Reich der Phantasie in die Wissenschaft aufzunehmen, eine universelle Anschauung der Welt durch Männer, die in ihrem Inneren eine Welt trugen, war das Resultat. Es entstanden die Systeme Schelling's und Hegel's, die höchsten Thaten des Geistes, die Spitze der Weltentwicklung bis zu diesem Zeitabschnitt. — Der rastlos fortschreitende Geist der neuesten Zeit wurde sich indeß bald auch der Mängel dieser Systeme bewußt. War das Erkennen in ihnen im Vergleich zum vorigen Jahrhundert, im Vergleich mit Kant z. B., das lebendigste gewesen, man gewahrte, wie auch ihnen noch ein Ueberrest der alten Starrheit des Denkens, des früheren Formalismus eigen war. Die Welt wurde darin gebeugt unter das Gesetz eiserner Nothwendigkeit, und es mußte daher das Bestreben der neuesten Zeit sein, gegenüber dieser Nothwendigkeit die Freiheit, gegenüber der Allgemeinheit des Begriffs die Persönlichkeit zu ihrem Recht zu bringen. Die Probleme der Persönlichkeit Gottes und des Menschen, und der individuellen Fortdauer wurden Hauptfragen der neuesten Philosophie. Dem Systeme der Nothwendigkeit folgte das der Freiheit. — Der geistige Proceß der Neuzeit besteht demgemäß, wie diese Andeutungen erkennen lassen, in einem immer weiteren Hinabsteigen in den Schacht des eigenen Inneren, die Tiefen der Subjectivität, in dieser Zuspitzung zum Persönlichen hin, in der Orientirung über das innerste Selbst des Menschen, in dem Rückgang in diesen Mittelpunkt der Persönlichkeit. Der einseitigen Verstandesthätigkeit des vorigen Jahrhunderts war die lebendige Erkenntniß des gegenwärtigen gegenübergetreten; ein großer Schritt war geschehen für die Erfassung der concreten Welt, der Welt der Natur und des Geistes. Dieser innerste Kern der Persönlichkeit aber hatte in ihnen noch keine Geltung gewonnen, bis zu dieser Zuspitzung hatte es auch diese Erkenntniß noch nicht gebracht, bis zu dieser Vertiefung in sich selbst. Dieser Schritt war der neuesten Zeit vorbehalten.

(Schluß folgt.)

Aus London.

Majesty's Theater.

Seit unserem letzten Bericht bewegte sich das Interesse des Tages allgemein um die Beantwortung der Frage: wird Jenny Lind das Theater wieder betreten? — oder: ist es wahr, was die Zeitungen sagen, daß sich in ihr seit ihrem Aufenthalte beim Bischof von Norwich religiöse Scrupel gegen das Agiren auf der Bühne entwickelt haben, durch welches sie ja mit denen in Berührung kommt, die mit Schminke auf den Wangen und bunten Lappen auf dem Leibe offenen Armes dem Satan geradezu entgegen laufen, und daß ihr Entschluß, die zum Bösen verleitenden Breter für alle Zukunft zu meiden, unwandelbar fest steht? Es hing davon der ganze Erfolg der Coventgardensaison ab, und ein nicht zu berechnender Verlust stand für Lumley in Aussicht. In all' das Gerede wegen des Wiederauftretens der Lind mischten sich die zahlreichen Sticheleien der Freigeister, welche den Entschluß der „bekehrten" Nachtigall scheel ansahen, so wie die mit Augenverdrehen gespendeten Lobsprüche der Auserwählten, welche glaubten, eine Seele (zumal eine so lieblich singende Seele!) gerettet und dem Himmel wieder zugänglich gemacht zu sehen; denn Jenny, die zum Besseren Bekehrte, so hieß es, wolle fortan fast ausschließlich „sacred music" singen, und habe Exeterhall für sechs Concerte gemiethet, um mit dem Ertrage derselben der musikalischen Welt Adieu zu sagen. Endlich zeigte Lumley an, daß die Alboni engagirt sei, und Jeder wußte nun, was er von der Sache zu halten hatte.

So wurde das Majesty's Theater am 15ten März mit Cenerentola eröffnet. Die Alboni war anfangs etwas befangen, wurde jedoch entzündet durch den stürmischen Beifall, den selbst die Lindfiebrigen ihr reichlich zollten, und, wie wir glauben, mehr noch durch ihr musikalisches Gefühl und ihre eigene Begeisterung, im Laufe der Oper ganz auf der Rivalbühne heimisch. Im Ensemble war sie vorzüglich und theilte nicht den gewöhnlichen Fehler der Solosängerinnen, sich allein und auf Kosten der musikalischen Intentionen geltend machen zu wollen. Gardoni fanden wir etwas schwächer als sonst; sein Gesundheitszustand mochte schuld sein, daß er nicht ganz frisch und kräftig auftrat; er sang jedoch auch diesmal mit vielem Gefühl und, was selten an einem Tenor, ohne Affectation. Belletti als Dandini sang brav, war aber trocken im Spiel zum großen Nachtheil seiner Rolle. Lob dagegen verdiente F. Lablache (Magnifico), welcher immer wacker fortschreitet und würdig den Fuß-

tapfen seines jetzt kolossalen Vaters folgt. — Wegen früher eingegangener Verbindungen in Paris war die Alboni genöthigt, nach einer Woche schon London zu verlassen. Nach ihr trat Mad. Giuliani (in Paris als Mad. Julian de Gelder rühmlich bekannt) mit Beifall in Ernani auf, wie später in den Due Foscari. Ein Sign. Bordas dagegen (Tenor) fiel als Ernani durch und erhob sich nicht in Due Foscari in der öffentlichen Meinung.

Am 10ten April debütirte Mlle. Parodi als Norma; als Schülerin und Pflegetochter der Pasta hatte sie große Erwartungen erregt, aber es ward bald klar, daß die Journalisten (von Lumley's Seite) unendlich mehr an ihr sehen wollten, als zu sehen war; denn seit der Alboni kurzen Erscheinung zog nichts mehr ohne die Lind. Man sah in ihr eine große Schauspielerin; was ihr als Sängerin fehlte, ward durch zu große Jugend erklärt, und nächstes Jahr, berichtete man, würde jedem Mangel abgeholfen und eine Pasta Nr. 2 gänzlich fix und fertig sein. Wir haben trotz aller Mühe in ihr nichts als eine Parodie der Pasta erblicken können; bis jetzt bekundet sie blos sehr deutlich ein schülerhaftes Nachahmen derselben, ganz untragisch, und fast immerwährend wackelt sie mit dem Kopfe, ihre Stimme ist unreif, scharf in den höheren Tönen, schwach in den tieferen. Wäre sie als Anfängerin ohne Prätension aufgetreten, so hätte man sich, da sie aus einer guten Schule hervorgegangen und noch jung genug ist um viel zu lernen, Versprechungen von ihr gemacht und vor der Hand mit ihren Leistungen begnügt, doch da sie von Lumley's Parteigängern als eine vollendete künstlerische Erscheinung ausgeschrien worden war, so fand man sich nur um so mehr getäuscht. Sehr lieblich war Mad. Giuliani als Adalgisa, schlecht Bordas als Pollio, leidlich Lablache als Oroveso. Im Ganzen war die Ausführung ziemlich mangelhaft.

Nun kam die freudige Kunde, daß Jenny, die damals noch bekehrte, so weit nachgebe und für viel Geld und viel gute Worte sich herablasse, im Theater die Opern aus der Rolle abzusingen, aber bei Leibe nicht sich dazu verstehe, mimische Bewegungen zu machen, noch das passende Costüm anzulegen, woraus sich somit klar ergiebt, daß die mimischen Bewegungen, die Kleider und Röcke, das Sündhafte und Antireligiöse sind, wogegen die Schaar der Gläubigen eifert. Das wollte nun the Morning Herald gar nicht verdauen und mit dem Mantel der christlichen Liebe zudecken, sondern außer Obigem warf es der Lind noch Mangel an Rechtsgefühl vor hinsichtlich ihrer Unterhandlungen mit Lumley, welchen sie mit der den Kindern Thaliens eigenen Caprice, die sie jedoch zu verachten scheinen will, hin und hergezogen und dabei dem Interesse eines so enorm kostspieligen Unternehmens sehr geschadet habe. Am 13ten April wurde also Mozart's Zauberflöte wie ein Oratorium abgesungen. Es war eine sehr kalte Séance musicale und mißfiel durchaus. Darauf kam die Morning Post (Lumley's „âme maudite") ganz naiv mit der Neuigkeit, sie habe gehört, die Lind werde wieder auftreten. O der bangen Erwartung! Was, rief die Musical World aus, nachdem die Lind erklärt hat, daß der Umgang mit Schauspielern ihr immer entwürdigend vorgekommen, daß sie ihrem dem Bischofe gegebenen Versprechen gemäß nichts als geistliche Musik singen wolle, nachdem sie nun durch die wirksamsten Beweggründe und selbst durch Drohungen so weit gebracht worden sei, nur im Concerte zu singen, sollte sie wieder die Bühne betreten und mit nackten Armen und entblößtem Halse sich hinstellen? Und doch war es so. Jenny Lind trat trotz Seelenheil und Theaterverderbniß wieder in der Somnambula auf. Voll war's zum Erdrücken, doch kam es nicht zum sonst gewöhnlichen Enthusiasmus. —

Ein neuer Sänger, Sign. Calzolari, machte sein Debüt als Elvino, und zeigte sich gleich als einer der besten Tenore: sehr angenehme und ächte Tenorklangstimme, gute Schule, Gefühl und natürliches Spiel; er war schon als Liebling des Publikums angekommen. Lucia und die Tochter des Regiments kamen seitdem daran. Gardoni, von einer Brustkrankheit genesen, trat als Edgardo wieder auf und sang mit aller Grazie und mit mehr Kraft als vor der Krankheit. In der Favorita machte Mlle. Parodi keinen Fortschritt in der Gunst des Publikums, Gardoni spielte und sang besser als je, Lablache's Baldasar war eine künstlerische Erscheinung. — Das Orchester ist bedeutend besser als voriges Jahr. Das Ballet hat als Anziehung die unvergleichlich graziöse Carlotta Grisi.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. G. Ritter, Op. 16. Ernst im Scherz. Pianoforte-Compositionen verschiedenen Charakters. Nr. 1. Vom überwundenen Standpunkt. Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Ein interessantes Stück „in leichter und rascher Bewegung", eben so fesselnd durch melodischen Reiz, wie durch Mannichfaltigkeit des Harmonischen, im Ganzen von sehr erfrischender Wirkung. Es ist ein Rondo im älteren, z. B. Hummel'schen Style, daher die gewählte Bezeichnung „vom überwundenen Standpunkt" ganz passend, indem selbige sowohl das Zugeständniß enthält, daß der Geist der Gegenwart freiere Formen bedingt, als auch die Berechtigung der älteren Formen für die Vergangenheit anerkennt. Solche Stücke vom überwundenen Standpunkt, mit Verständniß und Bewußtsein darüber geschrieben, wie vorliegendes, wollen wir, sofern sie sonst von derselben Güte sind, stets willkommen heißen und der Nachachtung der Leser anempfehlen. Also thuen wir's mit diesem, empfehlen es, und wünschen, daß wir dadurch zu dessen Verbreitung etwas beitragen.

F. Spindler, Op. 7. Unter'm Fenster. Idylle. Whistling. 10 Ngr.

Ein recht nettes Stück, sich auszeichnend durch Einfachheit und Anmuth, wie durch eine dem Wohlklang des Instrumentes feinsinnig entsprechende Schreibart. Wie die früheren Stücke des Vfs. birgt es gleichfalls einen gesunden, frischen Kern, und gewinnt sich den Beifall des Hörers. Tief in das innere Leben eingreifende Beziehungen hat es nicht, aber es will sie auch nicht haben, und das ist's, wodurch es sich sehr über jene Producte erhebt, in denen Hohlheit und Gespreiztheit zu eklem Affectiren sich die Hand reichen. Was es also sein will, ist es auch: es erfüllt seine Bestimmung. Wir machen um so lieber darauf aufmerksam, als es, nur von geringer Schwierigkeit für die Ausführung, zum Unterricht sehr dienlich und für den Schüler anregend ist. Der Verf. bewegt sich erfolgreich auf dem Boden, welchen er für sein Schaffen wählte.

A. Blaßmann, Op. 5. Deux Sérénades. Whistling. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Hr. Adolf Blaßmann, dessen Name zum ersten Male im Krit. Anz. vorkommt, bekundet laut Titel zwar Kenntniß französischer Worte, laut Inhalt des Heftes aber Unkenntniß der Eigenschaften, die ein Werk von musikalischem Werthe an sich haben muß. Zur Zeit ist derselbe noch unentschieden, ob er der Kunst oder der Mode dienen soll; er folgte bei Verfassung der „Serenaden" nicht einem schöpferischen Drange, sondern einem Triebe der Selbstgefälligkeit, der den Mangel an Erfindungskraft, welcher sich bemerkbar macht, in um so grellerem Lichte erscheinen läßt. Als Beleg führen wir beispielsweise Seite 13 an, wo der Comp. innerhalb von sechzehn Tacten zum Privatvergnügen zwei Mal vollständig Stufe für Stufe den Quintenzirkel durchläuft. Diese Kreisbewegungen erinnern lebhaft an gewisse Drehen, deren Erwähnung man in der Naturgeschichte findet.

C. Voß, Op. 88. Toujours à toi! Rêverie à la Valse. Whistling. ½ Thlr.

— —, Op. 94. Souvenir. Cavatine. Ebendaselbst. 5 Ngr.

Sind nicht schwer ausführbar, und denen zu empfehlen, die Töne hervorbringen wollen, ohne dabei benöthigt zu sein, ein künstlerisches Interesse zu verfolgen. Es kann versichert werden, daß man beim Genuß dieser Sachen nicht geistige Anregung zu fürchten hat: wie die Töne zu dem einen Ohr hinein, gehen sie zum anderen heraus — durch die Leere des Kopfes, wer welche hat, hindurch, und keine Spur bleibt zurück. Die Hauptstärke des Hrn. Voß besteht darin, Stücke solcher Beschaffenheit zu verfertigen; er bewährt diese Stärke in den vorliegenden Sachen sehr glänzend.

A. Löschhorn, Op. 20. Valse Impromptu. Heinrichshofen. 15 Sgr.

— — —, Op. 21. Deux Rondeaux sur des motifs favoris de l'opéra Linda di Chamounix. Ebendaselbst. 15 Sgr.

Das Walzerstück Op. 20, zur Gattung angenehmer Unterhaltungsmusik gehörig, ist mit Geschick und Interesse an der Sache gearbeitet, von mittlerer Schwierigkeit und guter Klangwirkung, in seiner Art gewiß empfehlenswerth. Die beiden Rondos sind einfach gehalten und bieten nichts von Belang; sie können für Anfänger zum Unterricht verwandt werden. Daß der Verf. noch den französischen Titelzopf hat, nimmt Ref. Wunder.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 44.** Den 31. Mai 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Das Bewußtsein der Neuzeit, das moderne Ideal.

(Schluß.)

Ich versuchte die Bewegung auf dem Gebiet der Philosophie in einigen Umrissen zu veranschaulichen und die Hauptpunkte hervorzuheben, um daran die Entwicklung des Kunstideals zu knüpfen, diese durch jene zu verdeutlichen. Wir gewahren im Reiche der Empfindung und Phantasie einen ganz analogen Fortgang, eine ganz analoge Vertiefung, einen analogen Rückgang bis zum Kern des innersten Selbst, dieselbe subjective Zuspitzung, nur daß dort als bewußter Gedanke auftritt, was hier unmittelbar als Eigenschaft der Persönlichkeit erscheint. Daß ich eine solche Nachweisung versuche, kann in dies. Bl. nicht befremden, nachdem ich schon längst ausgesprochen habe, daß es der unterste und trivialste Standpunkt der Betrachtung ist, in der Tonkunst nur allgemeine, sich zu allen Zeiten gleichbleibende Empfindungen ausgesprochen zu sehen, und nicht Geist und Charakter einer jeden Epoche in ihr ausgedrückt zu finden. Auch in der Tonkunst besteht der Umschwung zuerst in der Emancipation der Empfindung und Phantasie gegenüber der überwiegenden Verstandesthätigkeit der älteren Meister des vorigen Jahrhunderts, in der Freiheit und Lebendigkeit der alten Gebundenheit, in der entfesselten Freude und Wonne und der schöpferischen Phantasie Mozart's, der überwiegend verständigen Haltung und antiken Ruhe Gluck's z. B. gegenüber. Es treten uns in der nun verflossenen Epoche große Persönlichkeiten entgegen, deren Welt das eigene Innere ist, die in der That eine Welt in sich tragen, entsprechend jenem reichen, universellen Erkennen auf dem Gebiet der Philosophie. Ich habe hier Persönlichkeiten im Sinne wie die Mozart's, Göthe's u. A. Ganz entsprechend dem Gange auf wissenschaftlichem Gebiet kommt endlich in der neuesten Tonkunst, wie bemerkt, die Subjectivität mehr und mehr zur Erscheinung, und wir gewahren zuletzt dieselbe Einkehr in den innersten Mittelpunkt der Persönlichkeit, in Schumann, Mendelssohn u. A. Dort bei den unmittelbar vorangegangenen Meistern erblicken wir die Fähigkeit dramatischer Charakteristik in höchster Fülle; „die Kenntniß des Menschen ist dem Dichter angeboren" sagt Göthe; ein unendlicher Reichthum von Individualitäten lebte in jenen Künstlern. Die neueste Zeit ist dramatischer Charakteristik und der Objectivität der Darstellung nicht günstig. Es ist ein lyrisches Ausströmen des Inhalts des Subjects, welches uns hier als das Eigenthümlichste begegnet; es ist die Vertiefung in sich selbst, es ist die concentrirteste Innerlichkeit, gegenüber der früheren Gestaltenfülle und Mannichfaltigkeit der Stimmungen. Wie dort in der Wissenschaft jener tiefste, innerste Mittelpunkt des Selbst noch nicht zu seinem Recht gekommen war, und das Gesetz der Nothwendigkeit herrschte, so auch in jenen künstlerischen Persönlichkeiten. Sie erscheinen auf sich selbst gestellt; der Inhalt, welcher sie erfüllt, ist ihr eigener, menschlicher; aber die Scheidung des innersten menschlichen Selbst von dem Inhalt, den Stimmungen, durch die sie

sich gehoben fühlen, so wie der schöpferischen Thätigkeit, durch die sie denselben zur Erscheinung bringen, ist noch nicht vollbracht; der Genius ist das allein Waltende, während das Individuum mit seinem innersten Selbst hineingezogen ist in diesen Gestaltungsproceß. Es ist eingetaucht in die allgemeine geistige Substanz, welche Denker und Künstler erfüllt, ohne selbstständige Existenz zu gewinnen. Die Scheidung der beiden Mächte des Bewußtseins kommt erst in Beethoven's Entwicklung zur Erscheinung. Ich habe schon früher einmal — in dem Artikel: Haydn, Mozart, Beethoven — auf diesen Punkt hingedeutet. Anfangs riesig kräftig, eine von dem gewaltigsten Inhalt erfüllte Heldengestalt, eine stolze Persönlichkeit, erblicken wir ihn auf dem früheren eben charakterisirten Standpunkt. Später scheiden sich die Mächte des Inneren, der Genius und das menschliche Selbst; dieser innerste Mittelpunkt der Persönlichkeit ist jetzt ein von dem dieselbe erfüllenden Inhalt gesonderter, für sich seiender; es sind persönliche Stimmungen, welche die Werke der letzten Epoche aussprechen. So ringt sich allmälig das moderne Bewußtsein, der innerste Mittelpunkt der Persönlichkeit heraus, dieses Selbst, welches bescheiden und still sich in sich zurückzieht, welches nichts weiter beansprucht, als Mensch zu sein und die Welt liebend umfaßt, welches aber auch zugleich seine unendliche Berechtigung erkannt hat und sich auflehnt gegen jede Anmaßung, welche diese Berechtigung bestreitet, diese innerlichste Wendung ist die Basis des modernen Bewußtseins, ist der Grund und Boden für jene oben erwähnten neuen Probleme der Philosophie, überhaupt für das moderne Ideal, und hat in seinem Gefolge Stimmungen, welche die unmittelbar vorangegangene Zeit kaum ahnte. Die Gestalten der vorangegangenen Epoche sind Herrschergestalten; sie sind bei aller Humanität der Gesinnung, Aristokraten des Geistes; das moderne Bewußtsein ist das der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Wenn dort bestimmt abgegrenzte, von einander abweichende, bevorzugte Individualitäten uns vorzugsweise begegnen, so ist hier die Gleichheit überwiegend, das einfach Menschliche, Allen Gemeinschaftliche tritt mehr hervor, wenn man will, eine Gleichheit im christlichen Sinne. Das moderne Bewußtsein ist überhaupt tief christlich, obschon das Christliche im engeren Sinne, alle dogmatischen Bornirtheiten für dasselbe nicht mehr vorhanden sind; es ist aber so tief christlich, daß es nach 18 Jahrhunderten erst die wahrhaftige Erfüllung jener Lehre bringt.

Wenden wir das Gesagte auf die Tonkunst noch specieller an. Für das Vorhandensein eines großen Unterschiedes in dem Bewußtsein der Gegenwart und der verflossenen Zeit spricht eine Thatsache, welche sich mir oft und unzweifelhaft dargeboten hat, daß nämlich Solche, welche mit dem besten Willen des Eingehens zu Kunstschöpfungen der Gegenwart, Schumann'schen Werken z. B., herantraten, doch davon kaum berührt sich zeigten und bei dem Begeistertsten kalt blieben; es ist dies nicht blos die Folge einer originellen, nicht gleich zugänglichen Individualität im gewöhnlichen Sinne, es geschah aus keinem anderen Grunde, als weil Jene, mit dem Mittelpunkt ihres Empfindens noch in der alten Zeit wurzelnd, nicht empfänglich waren für die neuen Stimmungen, weil ihnen insbesondere bei ihrer Gewöhnung an die objectivere Fülle des Inhalts in der vergangenen Zeit diese tiefe, concentrirte Innerlichkeit, in welcher das Subject sich und sein eigenstes Wesen ausspricht, unzugänglich war.

Mendelssohn ist am glücklichsten und hat das Eigenthümlichste gegeben in kleineren Formen, wo er sich selbst, diese kindliche, liebenswürdige Persönlichkeit, ungehindert aussprechen konnte. Sein reiches Wissen setzte ihn in den Stand, auch in größeren Formen Werthvolles zu schaffen; er vermochte sich und sein Inneres zu steigern, und zu dem Hohen und Erhabenen sich aufzuschwingen, ohne aber diese Sphäre ganz ausfüllen zu können. Es ist dies nicht blos als Eigenthümlichkeit der Person zu begreifen, es ist das Wesen der Zeit, welcher die weiten Räume des Oratoriums nicht mehr gemäß sind. In Schumann's „Paradies und die Peri" ist das selige Schwelgen des Subjects der Hintergrund des ganzen Werkes, es ist das lyrische Ausströmen der Empfindung das Vorherrschende, und die Dichtung war auch in der Hinsicht sehr glücklich gewählt, als sie nicht mehr die Objectivität des Epos, des Oratoriums, verlangt. Stimmungen sind ausgesprochen, welche dem Boden der neuen Welt entsprossen, Stimmungen, welche Allen, die der Neuzeit angehören, bald mehr bald weniger bestimmt und ausgeprägt, eigen sind. Wir erblicken eine gewisse Monotonie im Vergleich zu der Weite, zu der Mannichfaltigkeit der früheren Stimmungen, als Ersatz dafür aber diese Tiefe und diesen Reichthum des Subjects. Entsprechend der Einkehr des modernen Bewußtseins in sich selbst sehen wir bei Schumann als hervorstechendsten Grundzug das in sich verschlossene, geheimnißvolle Weben, diese Spitze der Innerlichkeit; aus dem verborgensten Grunde des Inneren erklingt die Stimme, und wer diesen Ruf nicht vernommen hat, besitzt, bei aller Vertrautheit mit dem Einzelnen, doch nur ein äußerliches Verständniß. Ein besonders — auch für die Neuzeit überhaupt — charakteristischer Grundzug ist die Kindlichkeit der Stimmung, uns in den Werken aus und für die Kinderwelt entgegentretend. Ich frage, ob frühere

Meister ähnlichen Inhalt ausgesprochen, ähnliche Schilderungen gegeben haben? Die Kindlichkeit allein zwar würde nicht viel sagen, so lange sie mit einer auch dem geringeren Talent erreichbaren Einfachheit zusammenfällt; hier aber ist sie mit der Genialität der Empfindung verknüpft, und dieserUmstand, daß wir die Anschauung haben, wie die Compositionen auf der Höhe des Zeitbewußtseins stehen, und doch in dieser Welt der Anspruchslosigkeit und Einfachheit sich bewegen, ist das Neue, Nichtdagewesene. Es liegt in dieser Vertiefung des Subjects in sich selbst, in dieser anspruchslosen Innerlichkeit des modernen Bewußtseins, daß ihm kindlich einfache Stimmungen zugänglicher sind als der verflossenen Zeit, die bei der, (in sofern als die Musik überhaupt in ihrem Wesen subjectiver Natur ist, natürlich nur relativen) Objectivität und Allgemeinheit der ausgesprochenen Zustände nicht hören konnte auf eine solche tief innerliche persönliche Stimme.

Es sind dies Elemente des neuen Ideals, die ich zur Verdeutlichung beispielsweise erwähnt habe. Alle diese Eigenschaften, auch die entgegengesetzte gewaltiger Kraft, welche dem modernen Bewußtsein eigen ist, finden ihren Mittelpunkt in der oben angedeuteten Grundstimmung. Das immer tiefere Hinabsteigen in den Schacht des Inneren, in die Tiefen der Subjectivität ist der Gang der modernen Entwicklung. Das Ziel dieses Weges ist jetzt, so weit wir ermessen können, erreicht durch diese tiefste Besinnung und Einkehr des Subjects in sich selbst.

Trotz dieser Innerlichkeit ist indeß hierdurch zugleich die Stufe erreicht, welche eine Hingebung an das Allgemeine, ein Leben im Ganzen, eine Sympathie mit den Bewegungen der Gegenwart im Sinne des Schlußartikels der „Fragen der Zeit" im erhöhteren Grade, als es früher der Fall war, möglich macht. In der verflossenen Epoche begegnen uns große Individualitäten, die jede für sich selbstständig einen Theil des Weltinhaltes repräsentiren, Göthe und Schiller z. B.; was die eine besitzt, fehlt der anderen; jede für sich ist ein abgesondertes Stück des großen Ganzen, weit verschieden von der anderen, so daß sie sich wechselseitig ausschließen, so wie sie auch der übrigen Welt als eine individuelle Besonderheit gegenüberstehen. In der bezeichneten Zuspitzung des modernen Bewußtseins geht die so sehr abweichende Beschaffenheit der verschiedenen Individualitäten verloren, das Heterogene wird abgestreift, und das allen Menschen Gemeinschaftliche tritt in den Vordergrund: ich sagte oben, wir erblicken in der verflossenen Epoche die Fähigkeit dramatischer Charakteristik in höchster Fülle, diesen Reichthum in der Brust des Künstlers, während jetzt allein das Subject sich selbst ausspricht. Jene leben in ihrer eigenen, individuellen Welt, umgeben von den Gestalten, welche ihre schöpferische Kraft hervorrief; jetzt ist der Schauplatz ein größerer, herausgetreten aus dieser bewegen sich diese — die Modernen — in der ganzen Menschheit, sich unmittelbar als Glied der großen Kette empfindend. Das ist zugleich die Stimmung, welche in den Massen, in denen welche der politischen Bewegung angehören, lebendig ist. Das Individuum hat die Welt, welche es für sich hat, verlassen, ist eingetreten in die Allen gemeinsame, und gehört darum jetzt im erhöhten Grade der Wirklichkeit an.

Mehrstimmige Gesänge.

Louis Ehlert, Op. 11. Drei zweistimmige Lieder mit Begl. des Pianof. — Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 20 Ngr.

Das Streben des Componisten nach tieferem musikalischem Ausdrucke ist schon mehrfach in diesen Bl. erwähnt worden. Auch das vorliegende Heft giebt wiederum Zeugniß davon. Frische der Melodie, lebenskräftige Empfindung, reiche harmonische Behandlung bei klarer und anschaulicher Stimmenführung sind Eigenschaften, welche diesem Hefte eine ziemlich durchgehende warme Theilnahme sichern werden. Der Componist gehört der neueren Richtung entschieden an; auf dem Grunde tüchtiger Vorbilder scheint er mehr und mehr nach größerer Selbstständigkeit hin zu arbeiten. Das erste der vorliegenden Lieder, „Schneeglöckchen" von G. Scheuerlin, zeichnet sich vor den übrigen durch einen überaus frühlingsfrischen Melodienzug aus, der dem Herzen das erquickende Frühlingswehen schwellend und drängend verkündet. Nr. 2. „Zur ew'gen Ruh sie sangen" von Eichendorff, bringt den sanften, wehmuthsvollen Ton des Gedichts im Allgemeinen zwar auf passende Weise, doch etwas zu monoton zu Gehör. Das imitirte Motiv des Mittelsatzes kehrt wieder bei der folgenden Strophe, die eine andere Färbung erheischt, einen stärkeren Ausdruck des Schmerzes. Nr. 3. „Hör' ich das Liedchen klingen" von H. Heine, ist ein Mißgriff, da das Lied auf entschieden subjectiver Basis ruht und sicherlich, von zwei Sopranen gesungen, einen mehr komischen Eindruck macht. Fast scheint es auch, als ob der heilige Geist der Tonmuse für dieses Mißgreifen den Componisten dadurch bestraft habe, daß der musikalische Gehalt dieses Liedes ziemlich

unbedeutend ausgefallen ist und von wiederholtem Singen abmahnen dürfte.

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 14ten Mai. Vorsitzender: Fr. Brendel. Der Vorsitzende macht Mittheilung über die von auswärts eingegangenen Eingaben und Nachrichten. Rosenkranz in Cassel schreibt, wie seine Bemühungen um die Begründung eines Zweigvereins und seine Aufforderung, die er in der Casseler Zeitung an die Musiker und sonstige Kunstfreunde erließ, welche verlesen wird, erfolglos blieben, und er daher für seine Person und in seinem Männergesangverein im Sinne unseres Programms wirken wolle. C. A. Mangold in Darmstadt zeigt an, daß sich der dortige Verein gebildet und unter dem Namen Musikalisch-bramatischer Künstler-Verein in's Leben getreten ist. Er übersendet Statuten und Mitgliederverzeichniß (siehe Nr. 38). Der Magdeburger Tonkünstler-Verein meldet ebenfalls seine Constituirung, und schickt Programm, Statuten und Mitgliederverzeichniß (Nr. 36). Der Eislebener Verein, welcher sich unter dem Namen Musikverein constituirt hat, überschickt in gleicher Weise Statuten und Mitgliederverz. (Nr. 42). In Folge einer Polemik in der Norddeutschen Zeitung, durch eine Besprechung der Aufführung des Elias veranlaßt, schreibt G. Flügel an den Verein und wünscht dessen Ansicht über die Angelegenheit zu vernehmen. Nach Besprechung derselben gab der Verein die Erklärung ab, daß er über die Sache selber natürlich kein Urtheil haben, in dem Tone der Flügel'schen Recension aber nichts Beleidigendes oder die Grenzen einer humanen Kritik Ueberschreitendes finden könne, freut sich im Gegentheil, daß Hr. Flügel im Sinne unseres Programms zu wirken sucht, und ermuntert ihn zu fortgesetzter Thätigkeit. — Hierauf gedachte der Vorsitzende noch der Correspondenz des Leipziger und Berliner Vereins, welcher letztere seine Protokolle vom vergangenen Semester überschickt hat. Der Vortrag und die Besprechung derselben wurde für die nächste Sitzung bestimmt.

Zum Schluß Bericht über innere Vereinsangelegenheiten durch den Schriftführer, Eröffnung eingegangener Stimmzettel und Aufnahme neuer Mitglieder.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Die Geschwister **Adele** und **Carl Hohnstock** haben sich vorgenommen, mit Hrn. und Mad. Laborde, Mitglieder der italienischen Oper zu Neu-York, die Vereinigten Staaten zu bereisen.

Frau v. Marra-Vollmer gastirt jetzt in Riga, und wird sechs Gastrollen dort geben.

Therese Milanollo gab mit einem tüchtigen Violinisten, Pillet, in St. Briens unter unbeschreiblich enthusiastischem Beifall zwei Concerte. Sie geht in Begleitung desselben von da nach den größeren Städten der Bretagne.

Der Tenorist **v. Rainer**, früher am Schweriner Theater engagirt, ist jetzt nach Weimar gegangen, um dort einige Gastrollen zu geben.

Frl. **Riese**, früher in Lemberg, später in Wien, gastirt jetzt in Leipzig.

Todesfälle. Der Kapellmeister **Otto Nicolai** in Berlin starb am 11ten Mai in seinem 38sten Lebensjahre. Die Berliner Musik. Zeit. schreibt darüber: Er hatte in der letzten Zeit zwar gekränkelt und besonders an einem dauernden Kopfschmerz gelitten, war aber dadurch im Allgemeinen an seiner Thätigkeit nicht gehindert worden. Er fühlte sich sogar öfters sehr wohl und zeigte sich heiter und gesellig im Umgange mit seinen Freunden. An seinem Todestage kehrte er vom Mittagstisch nach Hause, legte sich auf den Sopha und gab seiner Wirthin den Auftrag, ihm frisches Trinkwasser zu besorgen. Als sie mit dem Wasser in sein Zimmer trat, fand sie ihn vom Schlagfluß getroffen an der Erde liegend. Aerztlichen Bemühungen gelang es nicht, ihm das Leben zu erhalten und er verschied in wenigen Stunden. Die Königl. Kapelle und der Domchor verlieren an ihm einen sehr tüchtigen Dirigenten. Als solcher genoß er besonders eines anerkannten Rufes. Von seinen kirchlichen Compositionen befinden sich mehrere in der Bibliothek des Domchors. Seine letzte hier aufgeführte Oper: „die lustigen Weiber von Windsor" hat allgemeinen Beifall davongetragen. —

Vermischtes.

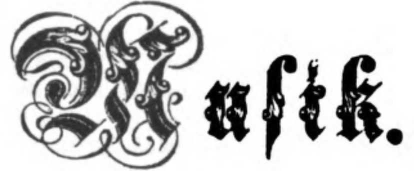
Das Hoftheater in **Dresden** bleibt jetzt vor der Hand vier Wochen geschlossen. Die Garderobe, welche sich im alten Opernhause befand, ist ganz verbrannt, und der Schaden wird auf 25,000 Thaler veranschlagt.

Die früher von politischen Zeitungen mitgetheilte, auch von uns aufgenommene Nachricht, Kossuth habe die Sängerin **Schodel** enthaupten lassen, erweist sich glaubhaften Versicherungen nach als unwahr.

Druckfehler. Nr. 41 S. 221 Sp. 1 Z. 4 v. unten l. werde, st. werden.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 45.** Den 4. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Notendruck
von der ältesten bis auf die neueste Zeit.

Von C. F. Becker. *)

Die Masse von vielstimmigen oder figurirten Tonwerken, welche in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts von einer großen Anzahl mit reichem Talent und glücklicher Erfindungsgabe ausgerüsteten Tonmeistern besonders in den Niederlanden, aber auch in Italien und Frankreich, weniger in Deutschland, geschrieben wurde, und die sich regende allgemeine Theilnahme, welche die Buchdruckerkunst gefunden hatte, beschäftigte zu dieser Zeit wohl manchen Typographen, im Durchschnitt dazumal gebildete, häufig sehr gelehrte Männer, ein Verfahren zu ersinnen, um mittelst der Presse und auf ähnliche Weise wie die Bücher, auch die Tonwerke zu drucken. Holztafeln, deren man sich schon zu Choralgesängen bedient hatte, eigneten sich zu solchen Werken nicht, da die fünf-, sechs-, acht- und mehrstimmigen, auch gewöhnlich sehr weit ausgeführten polyphonen Gesänge eine große Anzahl von Zeichen — Schlüssel, Vorzeichnung, Mensuralzeichen, Abwechslung der Notengattungen u. dgl. — erheischten, die auf einer Holzplatte, trotz allem darauf gewandten Fleiß, nur unvollkommen herzustellen gewesen wären.

*) Bruchstück einer pragmatischen Geschichte des Notendruckes, von dem Verfasser.

Da faßte ein Mann von lebhaftem Geist, ausgebreitetem Wissen, vertraut mit der Kunst der Typographie und begabt mit dem feinsten Geschmack, den Gedanken: sämmtliche einzelne Zeichen, deren der Tonkünstler sich bedient um seine Ideen auf dem Papier sichtbar zu machen, zierlich in Metall zu formen, und die Notentypen waren erfunden. Nur eine Schwierigkeit bot sich noch dar, nämlich die, wie die Menge der Tonzeichen auf und zwischen das Liniensystem zu setzen sei. Hier erinnerte er sich der Holztafeln, so wie der Art ihrer doppelten Anwendung, und mit dem Bewußtsein, das lang ersehnte Ziel errungen zu haben, schnitt er nun zierliche schwache Linien in Blei-, oder, wie Andere sagen, in Zinntafeln, druckte diese zuerst ab, legte nun auf das erhaltene Liniensystem die mit Tonzeichen und Texteswortenen gefüllte Typenform, druckte diese auf jener ab, und siehe da, der erste Typendruck — im Jahre 1502 — war vortrefflich gelungen. Dies ist die zweite Art des Notendruckes *) oder der Gebrauch metallener Platten zugleich verbunden mit Typen oder beweglichen Zeichen (Lettern), und der glückliche Erfinder, auf dem die dankbare Nachwelt eine Ehrenmünze prägen ließ, welche die Inschrift führt: „Plumbeis typis inventis", ist der mit Recht berühmte und zu seiner Zeit von allen hohen Personen und gelehrten Männern sowohl der Republik Venedig als des Kirchenstaates geehrte

*) Die erste Art des Notendrucks wurde blos durch Holztafeln erhalten und eignete sich nur für einstimmige Choralwerke.

und geliebte Ottaviano de' Petrucci, geboren zu Fossombrone, einer Stadt des Herzogthums Urbino, am 18ten Juni 1466 und gestorben zu Venedig am 7ten Mai 1539.

Das Beispiel, was Petrucci als Notendrucker gegeben hatte, war zu auffallend, als daß es nicht hätte die Aufmerksamkeit seiner Kunstgenossen erregen und zur Nachahmung und Nacheiferung auffordern sollen. Bald wurde die Erfindung auch in Deutschland verbreitet, das insbesondere durch die freien Städte Nürnberg und Augsburg mit Venedig in inniger Verbindung stand, und kaum nach Verlauf einiger Jahre traten deutsche Drucker hervor um mit dem Erfinder zu wetteifern, wenn es ihnen nicht vielleicht geglückt war, die Erfindung Petrucci's als die ihrige zu benutzen. Der Erste unter ihnen ist Erhard Oglin in Augsburg, der 1507, 8 und 12 drei zur Figuralmusik gehörige Werke herausgab. Als der Zweite kann Peter Schöffer in Mainz genannt werden, der würdige Sohn eines Mannes, der, wenn auch nicht der Erfinder der Buchdruckerkunst, doch als einer ihrer ersten Verbesserer gerühmt wird. Peter Schöffer gab in wahrhaft schön zu nennender Ausstattung 1512 ein zweiundachtzig Seiten starkes Tabulaturen-Buch für die Orgel und Laute von Arnolt Schlick heraus, und übertraf an Reichthum und Mannichfaltigkeit der Typen damit sogleich den E. Oglin, dessen erstes Werk nur aus zwanzig Seiten besteht. Aber auch P. Schöffer's darauf folgende Ausgaben, z. B.: „Joh. Walther's geistlich Gesangbüchlein", 1525, welches in den fünf Stimmbüchern zusammen aus zweihundertneunzig Seiten besteht und die künstlichsten Figuralgesänge enthält, desgleichen: „Joh. Frosch Rerum musicalium" 1535, ein theoretisches Werk, das am Schluß eine große Anzahl Notenblätter aufweist, verdienen als vollkommen ebenbürtig den Druckwerken Petrucci's an die Seite gesetzt zu werden. Ein dritter Typograph, Nicol. Wolrab in Leipzig, schließt sich durch Herausgabe des „New Gesangbüchlin geystlicher Lieder" von Michael Veh, 1537, den genannten würdig an. In Italien war Joh. Jac. Pazotus zu Rom, so viel bekannt, der nächste Nachfolger Petrucci's.

So weit nun der Notendruck durch den genannten Erfinder und seine verwandten Kunstgenossen auch immerhin ausgebildet war, so zierlich, zweckmäßig und lesbar er war und auch das kleinste Format zu benutzen gestattete, so bot doch dieser Druck, da er, wie schon gesagt, zweimal geschehen mußte, immer große Schwierigkeit und erforderte viele Sorgfalt. Noch ein Schritt blieb zu thun übrig, nämlich auch die Linien als Typen zu behandeln, das heißt, diese in viele kleine Theile zu zerlegen, um sie sodann mit den Noten und allen übrigen nöthigen Zeichen zu einem Ganzen zu vereinen, und auf solche Weise alles das in eine Form zu bringen, was der Abdruck dem Auge bieten sollte, kurz mit einem einmaligen Druck zu bewirken, was Petrucci und die übrigen Typographen mit zwei Drucken auszuführen sich genöthigt sahen. Dieses Verfahren, — die dritte Art des Notendruckes — bezeichne ich mit reinen oder vollständigen Typendruck, und es ist wohl keine Frage, daß er sich sehr von dem Doppeldruck unterscheidet, wenn auch das dazu gewählte Material — Zinn oder Blei, oder eine Vermischung dieser Metalle — dasselbe für beide ist. Den Namen des Mannes, der diesen letzten Schritt gethan, hat die Kunstgeschichte aufzuzeichnen unterlassen, aber wohl verdiente er neben einem O. de Petrucci und einem jeden Verbesserer der Typographie genannt zu werden. Jedenfalls scheint diese Verbesserung um das Jahr 1530 gemacht worden zu sein, ob sie jedoch in Italien, Deutschland oder Frankreich in das Leben gerufen wurde, läßt sich nicht mit völliger Gewißheit bestimmen. Genug in jenen, in dem genannten Jahrzehend gedruckten Tonwerken gewahrt man schon den vollständigen Typendruck, und Joh. Petrejus zu Nürnberg gab 1537 „Seb. Heyden's Musica" in solcher Art sehr vollendet heraus, desgleichen war Ant. Gardane zu Venedig 1538 mit diesem Fortschritt bekannt, und Pierre Attaignant zu Paris um 1534 hat sicher nur mit solchen Typen seine zahlreichen Ausgaben gesetzt.

Von dieser Zeit an verbreiteten sich nun die Tonwerke aller Gattungen mit einer reißenden Schnelle. Die Ungeduld des Publikums solche gedruckt zu erhalten, war kaum zu befriedigen, und die Tonkunst wie die Tonsetzer feierten einen wahrhaften Triumph. Notendruckereien entstanden binnen wenig Jahren in einer solchen bedeutenden Anzahl, daß unsere gewiß in dieser Hinsicht nicht arme Zeit kaum sich mit ihr zu messen vermag. Die Typographen waren unter sich wie in einen Kampf begriffen, sich durch Schönheit, Sauberkeit und Geschmack, oder durch die Menge ihrer Ausgaben vor anderen Kunstgenossen auszuzeichnen und nicht Wenige stehen wirklich groß da, z. B. in Deutschland ein Adam Berg zu München, der die meisten Werke des damaligen Fürsten der Musik Orlando Lasso in einem riesenhaften Format druckte, in Italien ein Girolamo Scotto und Giac. Vincenti zu Venedig, die binnen einigen Jahren mehrere hundert Madrigal-Sammlungen aller berühmten Tonmeister jener Zeit herausgaben. Es war ein wahrhaftes Drängen und Treiben, Tonwerke aller Gattungen zu veröffentlichen, und jede Stadt, war sie auch noch so klein, bot ihre sauberen

Notendruckwerke dem danach verlangenden kunstsinnigen Publikum dar. Führte Deutschland, Italien und Frankreich während einem kurzen Zeitraume viele tausend für die Kirche, das Haus und die Schule bestimmte Werke den Freunden der Tonkunst entgegen, so blieb Holland und England nicht zurück, und selbst Spanien und Portugal brachte Musikalien vom Jahre 1547 an hervor, die sich noch jetzt durch Schönheit auszeichnen. Emsig waren die Tonsetzer bemüht, alle Wünsche zu erfüllen, einen jeden Auftrag auszuführen, und schrieben, berufen und nicht berufen, Tag und Nacht, um die rastlos arbeitenden Pressen zu beschäftigen. Doch für diese wie für das Publikum geschah von den fleißigen Tonsetzern immer noch nicht genug. Von manchem Werke eines Palestrina, Gastoldi, O. Vecchi, Lasso und vielen Anderen, mußten zehn, zwölf und mehr starke Auflagen in einem Jahrzehnt veranstaltet werden; verschiedene Ausgaben einer und derselben Sammlung von Compositionen erschienen oft gleichzeitig an den verschiedensten Orten; großartige Zusammenstellungen der beliebtesten einzelnen Tonwerke wurden gemacht und boten den Kunstfreunden im saubersten Gewande drei= bis vierhundert Gesänge zusammen dar; gegen den Nachdruck, der zuerst, wie sich nachweisen läßt, in Belgien in Aufnahme kam, vermochte nichts die Herausgeber von Originalwerken zu schützen, und obgleich der deutsche Kaiser, wie sämmtliche Könige und Fürsten schwere Strafen gegen solches Eingreifen in fremdes Eigenthum festsetzten, so schienen doch manche Typographen dieses Geschäft allen übrigen vorzuziehen, und verhöhnten die ihre Freiheit beengenden Gesetze. Diese Zeit des lebendigen Aufblühens der Kunst des Notendruckes setze ich in die Jahre 1530 bis 1630, und erlaube mir zum Beleg des Gesagten auf meine Schrift: Die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts (Leipzig, 1847) hinzuweisen.

(Fortsetzung folgt.)

F. C. Franke's
Anleitung den Contrabaß zu spielen. *)
Von August Müller.

In dem ersten Artikel über die Behandlung des Contrabasses (Nr. 45 des 28sten Bds. dies. Bl.) wurde, bei Erwähnung der bereits erschienenen Methoden, der Schule des Hrn. Franke deshalb nicht gedacht, weil sie mir nicht bekannt war. Später machte man mittelst einer öffentlichen Anfrage in dies. Bl. auf dieselbe aufmerksam, und sprach gegen mich die zuversichtliche Hoffnung aus, daß ich das Versäumte nachholen und mich ihrer im Interesse der Kunst bei einem späteren Artikel erinnern möge. Leider konnte ich nun bis jetzt dieser Hoffnung nicht entsprechen, weil sich die Schule des Hrn. Franke noch nicht in meinen Händen befand. Aber nun, da sie vor mir liegt, will ich es thun, und zwar in gehöriger Weise, da doch einmal die besondere Aufmerksamkeit des Publikums auf sie, durch jene Anfrage, gelenkt wurde.

Die Schule des Hrn. Franke beginnt mit einer Vorrede, worin auf die Eigenschaften des Contrabassisten hingewiesen, und die Ursache erwähnt wird, warum es so wenige gute Contrabassisten giebt. Obgleich diese Vorrede wohl Worte enthält, welche zu beherzigen sind, so glaube ich doch, daß es an seinem Platze gewesen wäre, dort jene Ursachen etwas weitläufiger zu besprechen und auseinanderzusetzen. Einen Hauptgrund, daß gute Contrabassisten so selten sind, findet Hr. Fr. in dem Mangel an wirklich praktischen, auf Erfahrung gegründeten Schulen. Darin bin ich nun ganz mit ihm einverstanden; ich glaube aber auch, wie gesagt, daß eine gute Schule gerade darum alle anderen Ursachen, deren noch manche existiren, ganz ausbeutend beleuchten muß, damit nicht allein Lehrern und Schülern, sondern auch Jenen die Augen geöffnet werden, welche sonst noch auf die Heranbildung besserer Contrabassisten einwirken können. Mit der Besprechung jener Ursachen beginnt der wirklich Sachverständige die Radicalkur des Stammes, der im Argen liegt, und an dem so mancher mit zu wenig Urtheil und Erfahrung Ausgerüstete schon zu kuriren suchte und deshalb in Quacksalberei verfiel. — Ein Lehrer, welcher den Contrabaß, seiner Natur und Beschaffenheit nach, richtig beurtheilt, und welcher, im Einklang mit diesem Urtheil, — durch Talent und wahre Liebe zu seinem Instrumente unterstützt, und auf vielfache Beobachtungen, Kunsterlebnisse und Erfahrungen gestützt — seine Lehrmethode der Oeffentlichkeit übergiebt, der kann die Ueberzeugung in sich tragen, daß seine Schule von Kennern als gut und zweckmäßig anerkannt werden muß.

Ich gehe nun zur Besprechung der Kapitel über, welche Hr. Fr. dem Elementarischen des Contrabaßspiels widmete. Er spricht vorher noch über den Werth des Instruments, d. h. über den hohen Rang, der ihm im Orchester gebührt. Im 2ten Kapitel bringt er auch einige Auseinandersetzungen über Form, Größe, Bauart u. s. w. des Instruments und empfiehlt einen Bogen. — Was nun Hr. Fr. in diesen zwei ersten

---

*) Chemnitz, J. G. Häcker. Preis 3 Thlr.

Kapiteln sagt, muß als gut anerkannt und von jedem Sachkenner unterschrieben werden. Nur glaube ich nicht, daß es gut ist, den Kopf des Bogens mit Blei auszufüllen; er wird so zu schwer und hemmt die leichte, freie Bewegung. Ein kräftiger Bassist und das gewichtige amerikanische Holz erfüllen schon den Zweck, dem Bogen die nöthige Schwere zu verleihen.

Bei der Stellung des Körpers empfiehlt Hr. Fr., den Körper etwas nach der rechten Seite zu biegen, wenn die tieferen Saiten angestrichen werden sollen. Ich finde dies eben so falsch als den Rath, daß der kleinere Spieler das Instrument mehr nach sich zuwenden soll und auf dem rechten Fuß seinen eigenen Körper ruhen zu lassen. Der Contrabassist muß, meiner Ansicht nach, stets gerade und aufrecht stehen und darf sich bei dem Gebrauch der tieferen Saiten nicht auf die rechte Seite neigen; das Gewicht des Spielers selbst aber muß immer auf den linken Fuß kommen. Stützt sich der Contrabassist auf die rechte Seite, dann verliert er an der freien Bewegung des rechten Armes. Das linke Knie wird die nöthige Wendung des Instruments schon bewerkstelligen, wenn die tieferen Saiten im Gebrauche sind. — Kleine Contrabassisten sollen auch kleinere Instrumente nehmen, oder noch besser von der großen Geige ganz wegbleiben. Hr. Fr. hätte sich auch über die physischen Eigenschaften des Contrabassisten mehr aussprechen sollen; das ist ein gar wichtiges Kapitel für eine Schule.

Gegen die Vorschrift, welche Hr. Fr. bei der Haltung des Bogens ertheilt, daß nämlich der Ring- (Gold-) und der kleine Finger in den Frosch zu liegen kommen, glaube ich opponiren zu müssen; es wird dadurch eine unnatürliche, gezwungene Haltung hervorgebracht, welche (indem sie die Schwere der Hand weniger auf den ganzen Frosch vertheilt und mehr auf die Stange concentrirt) das sogenannte Hacken, Hauen (Aufdiesaitenwerfen) des Bogens unterstützt. Es ist, nach meiner Ueberzeugung, weit natürlicher, den Bogen so zu halten, daß der Mittel- und Ring- (Gold-) Finger in dem Frosche liegen, und daß der Zeigefinger die Stange trägt und ihr die nöthige Richtung giebt; der kleine Finger aber schmiegt sich zwanglos außerhalb des Frosches an und bleibt ohne besondere Thätigkeit. Die Hauptschwere und der Druck des Bogens fällt so auf die Verlängerung der Stange, zwischen den Daumen und Zeigefinger, hauptsächlich aber auf die rechte Seite des oberen Gelenkes am Ring- (Gold-) Finger, welch' letzterer, schon seiner größeren Länge wegen, mehr als der kleine Finger geeignet ist, den Gegendruck consequent und mit Ausdauer auszuüben, ohne daß die Hand plump und schwerfällig wird. —

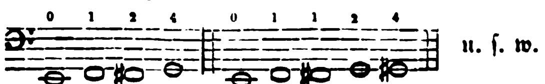
In dem Kapitel über die Haltung der Finger der linken Hand verordnet Hr. Fr., die Finger auszustrecken und sie mit dem ersten Gliede so fest aufzulegen u. s. w. — Das ist jedenfalls falsch. Der Contrabassist braucht just die Finger nicht so wie der Violinspieler zu stellen, aber er darf sie auch nicht legen, soll er Kern im Tone haben; es giebt eine Mittelstraße zwischen dem Legen und völligen Stellen, und die muß er einschlagen. Um dies zu bewerkstelligen, darf auch der Daumen nicht, wie Hr. Fr. wünscht, mit dem ersten Gliede unter den Hals angelegt werden, sondern er muß mehr in der Gegend des ersten Gelenkes gegen die rechte Seite des Contrabaß-Halses hin seine Verrichtung vollziehen; die nöthige Hohlung der Hand, so wie die Leichtigkeit in der Haltung wird nicht dabei leiden. — Die Vorschriften, welche Hr. Fr. in diesem Kapitel, so wie in dem nun folgenden über den Fingersatz, giebt, beweisen auf's klarste, daß er den Charakter des Instrumentes, für welches er die Schule schrieb, nicht ex fundamento begriffen hat. Der Contrabaß will mit der natürlichsten und zweckmäßigsten Anwendung der menschlichen Kräfte behandelt sein, wenn er seiner Bestimmung bestens entsprechen soll; die Haltung der linken Hand, wie sie von Hrn. Fr. vorgeschrieben ist, kann aber weder natürlich noch zweckmäßig genannt werden, da sie die Kraft dieser Hand und ihrer Finger, zum Vortheil des guten, festen Tones, nimmermehr ausbeutet.

Der Fingersatz. Gleich die erste Lage auf dem Instrumente und die dabei empfohlenen Finger

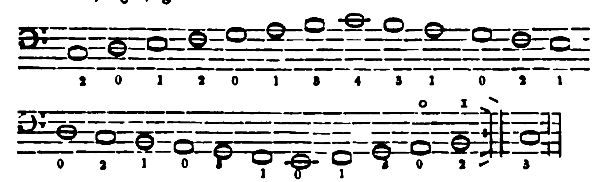
0 1 2 3 4

giebt uns auf das Vollkommenste an, wie Hr. Franke hinsichtlich des Fingersatzes im Allgemeinen verfährt; er läßt, wie wir sehen, den Contrabassisten eine völlige kleine Terz mit Einem Griffe, ohne Versetzung der Hand, ausführen. Ich erlaube mir nun dabei zu bemerken, daß dies, selbst bei der kolossalsten Hand, nur dann möglich ist, wenn diese Hand, so wie deren Finger, auf eine unnatürliche gespreizte, die Kraft schwächende Weise angewendet werden. Ich behaupte weiter, daß die linke Hand selbst ruhig sein muß, und daß sie nur indirect und zwanglos den Bewegungen der Finger folgen darf. Ferner verwerfe ich die regelmäßige Anwendung des dritten (Gold-) Fingers, und zwar aus folgenden Gründen: 1) springt bei dem Ansehen der Hand und ihrer Größe in die Augen, daß sie nur zur soliden Erzeugung von einem ganzen und zwei halben

Tönen gemacht ist. Da nun 2) der dritte Finger vornherein der unselbstständigste an der ganzen Hand ist, so kann er auch zur selbstständigen Wirksamkeit am wenigsten empfehlenswerth sein, und nur im Vereine mit einem anderen Finger wirken. Er darf deshalb, meiner Ansicht nach, nur ausnahmsweise allein angewendet werden; z. B. bei der Octave der leeren Saiten, wo der kleine Finger, seiner Kürze wegen, nicht mehr ausreicht, und vielleicht bei dem Triller mit ganzen Tönen, wo die Anwendung der vollen Hand zu schwerfällig sein würde. — Zur weiteren Unterstützuug meiner Ansicht muß ich noch bemerken, daß durch die Anwendung des dritten Fingers die Reinheit, namentlich bei schnelleren Passagen, besonders leidet, und von wirklicher Kraft, auch bei den anderen Fingern, am Ende keine Rede mehr ist. — Der Contrabassist bewältigt schon bei einem derartigen Fingersatze



alle Schwierigkeiten, welche die Möglichkeit der Ausführung für sich haben, und erhält sich um so mehr seine Kraft, da der, im Verhältniß zu dem zweiten Finger allerdings schwächere vierte Finger durch die Beihülfe des dritten, die ihm gewiß ist, eine schätzenswerthe Stütze erhält. — Ohne mich nun noch weitläufiger über den von Hrn. Fr., consequent nach meiner oben gegebenen Andeutung, empfohlenen Fingersatz auszusprechen, erlaube ich mir, hier seine C-Dur Scale herzusetzen:



Er benutzt, wie zu bemerken ist, bei dieser ganzen Tonleiter nur ein einziges Mal bei dem höherem C den vierten Finger, und läßt also dieses kräftigere Mittel, so zu sagen, ganz aus dem Spiele. Ich will den Hrn. Franke nicht verdammen, denn er ist vielleicht von der Natur mit einer solch' außerordentlichen Hand beglückt, welche ihm dieses Hülfsmittel entbehrlich macht; aber ich fordere Jeden von gesundem Verstande auf, und lege ihm, ganz abgesehen von unserem Thema, die einfache Frage vor: Hat der Mensch mehr Kraft, wenn er seine Hand anhaltend getheilt mit nur einigen Fingern benutzt und sie namentlich geschlossen beinahe nicht in Thätigkeit setzt, — oder wenn er sie vollkommen im Zusammenwirken aller Finger anwendet? Die Antwort wird wohl gleichmäßig ausfallen. — Hr. Fr. hat nun in seiner Vorrede den Wunsch ausgesprochen, seine Schule von Kennern als eine der besseren anerkannt zu sehen; ein Kenner muß und wird aber vor Allem auf die natürlichste Anwendung der Mittel zur Erreichung eines Zweckes Rücksicht nehmen, und in dieser Richtung auch ein von ihm gefordertes Urtheil fällen. Sapienti sat. —

Was Hr. Franke bei den Stricharten von dem Staccato sagt, bedarf einer kleinen Berichtigung. Er schreibt nämlich vor, daß der Strich bei jeder Note gewechselt, die Dauer derselben aber nur zur Hälfte ausgehalten, dann der Bogen von den Saiten aufgehoben werden muß; auch giebt er ein erläuterndes Beispiel. — Dagegen muß ich auftreten und meine Ansicht dahin aussprechen, daß der Bogen, namentlich im forte, bei dem Staccato nicht von den Saiten aufgehoben werden darf, daß der Contrabassist vielmehr, nach dem scharfen Anstrich jeder Note, die Pause, welche nach diesem Anstrich bis zum folgenden Tone eintreten muß (bei welcher Hr. Fr. das Aufheben des Bogens vorschreibt), durch festes Niederhalten des Bogens auf die Saite beobachtet; er arretirt nach dem ersten scharfen Anstrich den Bogen, behält den Druck bei, und hemmt so das weitere Fortklingen des Tones. Nur bei angewendetem springenden Bogen (den man im piano, bei schnellem Wechsel des Bogens auf einem Tone, sehr empfehlen kann) wird derselbe zwischen den einzelnen Tönen etwas von den Saiten entfernt.

Bei der Auseinandersetzung des pizzicato dürfte noch die wichtige Nothwendigkeit zu bemerken sein, daß der Contrabassist, nachdem er den Ton angeschlagen hat, wohl darauf bedacht ist, ihn nicht länger erklingen zu lassen als vorgeschrieben wurde, und daß er, wenn Pausen folgen, ihn nicht in dieselben hinein nachklingen läßt. Es giebt leider gar viele Contrabassisten, welche gegen diese Vorschrift sündigen.

Was Hr. Fr. über col legno sagt, hätte er wohl ganz unerwähnt lassen können; das gehörte in eine verschwundene Zeit. Man hat dieses Ausdrucksmittel als unpoetisch schon gar zu lange entfernt und benutzt es nicht mehr, und das mit Recht.

Bei der Fingerbezeichnung in der dritten und vierten Lage finden sich noch einige Druckfehler vor. Auch dürfte die Ueberschrift bei dem von Hrn. Fr., bei Gelegenheit der Schreibmanieren, erwähnten Beispiele aus dem Finale der 3ten Symphonie von Beethoven nicht ganz richtig sein. Es ist aus dem Mittelsatze genommen und muß poco Andante überschrieben sein.

Zum Schlusse will ich nicht versäumen, alles dessen lobend zu gedenken, was die Schule des Hrn. Franke Zweckmäßiges enthält. Vor allem bietet sie recht gute Uebungen in großer Ausdehnung und geregelter Folge, in allen Tonarten und Intervallen, in Stricharten, gebrochenen Accorden u. s. w., welche man bestens empfehlen kann. Ferner hat Hr. Franke unter den Ueberschriften: Von den Verzierungen — Ueber die Schreibmanieren — Recitativ u. s. w. — namentlich aber unter dem Titel: „Besonderes" sehr Zweckmäßiges geliefert, auf welch' letzteres vor ihm noch Niemand aufmerksam gemacht hat, und wofür man ihm sehr dankbar sein muß.

Aus London.

(Schluß.)

Coventgarden.

Die Saison in Coventgarden fing gleichzeitig mit dem Majesty's-Theater am 15ten März an und ward mit Masaniello eröffnet. Mario leistete darin mehr als man je von ihm als Schauspieler erwartet hatte, als Sänger wissen wir ihm Niemand an die Seite zu setzen; Spiel und Gesang waren hinreißend. Mad. Dorus Gras (Prinzessin) sang richtig und machte viel schwere Passagen als Cadenzen, ließ aber kalt; ihre Stimme ist scharf, und daß sie schon vor Jahren die Nachfolgerin der Cinti in dieser Rolle war, hätte eher von den hiesigen Journalen verschwiegen werden sollen, damit man nicht an ihr gewisses Alter erinnert wurde. Zu rügen war, daß sie eine Arie von F. Burgmüller, dem bekannten Zubereiter leichter Claviersächelchen, einlegte; es war ein jämmerliches Machwerk von einer Arie, das ausgelacht und für die nächsten Male verboten wurde. — Eine ausgezeichnete Fenella war Mlle. Leroux; Massol als Pietro spielte besser als er sang. Pracht der Scene und eine solche Zahl von Coriphäen tüchtig einstudirt gaben der Oper ein ganz neues Interesse und zog volle Häuser.

Die Erscheinung einer englischen Primadonna, welche den Zeitungsberichten nach in Italien Furore gemacht hatte, erregte viel Erwartungen hier. Miß Catharine Hayes trat als Linda auf, die zu großen Erwartungen wurden indeß getäuscht. Sie hat eine recht hübsche, gleichmäßig gebildete Stimme, deren Mitteltöne namentlich sehr klangreich sind, aber keine Coloratur. Sie ist nach dem Maßstabe, den man, durch die ausgezeichnetsten Leistungen verwöhnt, hier anlegt, als eine gute, brauchbare Sängerin zweiten Ranges zu bezeichnen. Mlle. Meric (Alt) debütirte als Pierotto; ihre höheren Töne sind schön, die tieferen etwas hart, im Spiel ist sie noch ganz unerfahren, doch gewann sie Beifall durch ihre Jugend und Bescheidenheit. — Salvi's Carlo war sehr gelungen. Tamburini (Antonio) erwarb mehr Lob als Schauspieler, als durch sein Singen; er verliert die höheren Töne, und bemüht sich dies dadurch zu bedecken, daß er mit kollernden, unschönen Läufen umherwirft.

Am 17ten April erschien die Grisi als Semiramide wieder. Der Umstand der Vermehrung ihres Familienkreises, welcher kürzlich stattfand, hat ihrer Stimme eher genützt als geschadet, wie das zuweilen bei Sängerinnen der Fall ist. Als Semiramide, Lucrezia, Norma ist sie wirklich die Königin des tragischen Gesanges. — Mlle. Angri machte mit ihrem Debüt als Arsace eine außerordentliche Sensation, wozu ihre Schönheit wohl mit beitrug; ihre Stimme im Vergleich mit der der Alboni verliert als weniger volltönend und rührend, da ihr Klang etwas männlich ist; ihr Vortrag ist voll Energie und Ursprünglichkeit, sie überhaupt hinreißend durch ihr Feuer. Im Barbiere erwarb sie sich viel Anerkennung durch die Auffassung der Rosina als lustiges, naives Mädchen, das voll von Neckerei und Schalkheit, und ohne die Sentimentalität ist, an welche man in dieser Rolle hier gewöhnt worden; besonders sind deutliche Aussprache und richtige Declamation an ihr zu loben. — Ronconi's Barbiere können wir keinen Geschmack abgewinnen, sein Spiel ist übertrieben und affectirt, und die Unsicherheit seines Tonansatzes eine immerwährende Folter. — Miß Hayes sang auch die Lucia, doch bleibt unser Urtheil dasselbe.

Das Ballet ist diese Saison ganz weggelassen, da man doch mit dem Lumley'schen nicht rivalisiren konnte. Bis vor dem Auftreten der Lind waren die pecuniären Verhältnisse durch den Erfolg des oft wiederholten Masaniello sehr glücklich; seitdem fängt es an zu stocken. Man sagt, daß Delafield sich der Direction entledigt und sie in mehrere Hände niedergelegt habe, welchen Körpern aber diese Hände angehören, ist unbekannt. Mr. Beale hat die Leitung übernommen, jedoch ohne Verantwortlichkeit in Geldsachen. Unsere Leser müssen hierbei nicht die auf dem Continente unberechenbaren Kosten eines solchen Unternehmens aus den Augen lassen. Man spricht schon von Revolten im Orchester wegen Mangel an Zahlung.

Leider kommt jetzt eine deutsche Oper her, um im Drurylane zu versuchen, wie viel man bei einer solchen Speculation verlieren kann. Es ist uns nicht begreiflich, wie der Director in Amsterdam, von woher er kommt, Glück gemacht haben kann, da diese Stadt hinsichtlich der Geldausgaben für Künstler oder

musikalische Unternehmungen eine der erdenklich schlechtesten ist. Die Leute dort haben ganz erstaunlich gute Liebhaber unter sich und musiciren sich selbst was vor. Das genügt ihnen und erspart; das Sparsystem ist noch stark im Flor in Amsterdam, wo man die besten ansässigen Musiker fast verhungern läßt, und dieselben im Allgemeinen noch immer wie vor alter Zeit als Handwerker und als nutzlose Menschen betrachtet.

Unzählige fremde Künstler drangen sich Ellbogen an Ellbogen hier umher. Jacques Herz hat den Versuch gemacht sich in Cheltenham niederzulassen, doch schien der Sitz unbequem; jetzt ist er wieder in London. Hallé ist von Manchester für die Saison hierher gekommen; auch ein Zeichen, daß dort nichts zu holen ist. Panofka ist gleichfalls hier, sich ansässig zu machen. Täglich kommen Neue, welche californische Hoffnungen hegen und getäuscht zurückgehen. Es will das nicht sagen, als ob nicht Viele hier ein warmes Nest hätten. Nur ist es schlimm, daß gerade Solche in der musikalischen Welt obenan stehen, welche kein anderes Recht dazu haben, als eine verjährte Reputation, die in der Vorzeit bei weitem leichter als jetzt zu erwerben war, gegenwärtig aber keine Probe mehr bestehen kann. Diese sollten wenigstens den jüngeren und vorgeschrittenen Künstlern Platz neben sich gestatten, und wenn ihnen auch nicht gerade einen Armsessel anbieten, so doch nicht alle Arten von Ränken und Hinterlistigkeiten anwenden, nur um sie herabzudrücken und um sich selbst auf der unverdienten Höhe zu erhalten. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen, und mit Namen und Beweisen den Künstlern, die hierher zu kommen gedenken, Aufklärung darüber verschaffen, welche Scyllas und Charybden sie erwarten. — Schulhoff kommt aus Spanien, ferner Joachim, Ernst, Frl. Treffz von Wien, Frl. Babnigg von Hamburg, Molique, und so viele Andere, die Ehre und Gold hier suchen.

Von der Philharmonie nächstens. Macfarren ist von Amerika zurückgekehrt, und hat eine neue Oper componirt, für welche aber jetzt kein Theater da ist. Auch Ouvertüren und Symphonien hat er mitgebracht: wird die Philharmonie sie aufführen? Wie wir vernehmen, componirt Sterndale Bennett gar nichts mehr. Schade darum. Hat das Stundengeben seine Lust und Kraft zum Schaffen gebrochen? Vielleicht! —

Ferdinand Präger.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

J. Golde, Klänge an der Elbe. Rondo à la Masurka. **Heinrichshofen. 12½ Sgr.**

Hr. Golde ist für den Krit. Anz. ein Erstling. Es ist Ursache vorhanden, daß man bei Besichtigung seiner „Elbklänge" ein Auge zudrückt. Unter dieser Voraussetzung wird man das Gute an ihnen, nämlich den ehrlichen Willen, wahrnehmen. Die Arbeit ist Franz Liszt zugeeignet.

Th. Kullak, Op. 41. Caprice-Fantaisie sur des thèmes favoris de l'opéra: le Camp de Silésie ou Vielka de Meyerbeer. **Schlesinger. 1 Thlr.**

Was der Titel verschweigt, ist gerade die Hauptsache. Seite 3 findet sich der Zusatz: „Caprice etc. d'après le Duo de Vieuxtemps et Kullak". Neues also ist's nicht. Wer zu wissen wünscht, was an dem Original ist, lese gefälligst nach Bd. 29, S. 153 d. Z. Dort ist das Werk als: Vieuxtemps Op. 21. bezeichnet.

F. Liszt, La célèbre Zigeuner-Polka de Conradi pour le Piano. **Schlesinger. ¾ Thlr.**

Ob „célèbre", bleibe dahingestellt. Wenn die Polka nicht durch Liszt und dessen Bearbeitung berühmt wird oder geworden ist, dann ist der Grund der Berühmtheit mit der Laterne zu suchen. Wie die Polka vorliegt, ist sie effectvoll, beinahe ein Seitenstück zum „Galop chromatique". Erfordert natürlich Spieler mit behaarten Zähnen.

A. Billet, Op. 57. Triller-Etüde. Le Rosignol. Etude de Trille. **Schlesinger. ½ Thlr.**

Als wichtige Mittheilung befindet sich auf dem Titel die Bemerkung, daß der Verf. diese Etüde in seinen Concerten zu Paris, London und Wien gespielt hat. Die „Nachtigall" als Lockvogel mag schon dazu beitragen, die Hände zum Klatschen

zu bringen. Darauf allein ist's abgesehen. Wir zweifeln nicht, daß Hr. Billet seinen Zweck erreicht.

G. J. Fooks, Herzensempfindungen. Fünf Melodien. (Ohne Angabe des Verlegers.) 7½ Ngr.

Ganz kurze Sätzchen von 20 bis 30 Tacten Umfang, einzeln benannt wie folgt: „Glückseligkeit, Betrachtung, Ergebenheit, Hoffnung, Empfindsamkeit". Sie sind Stylübungen, denen zur Censur allenfalls „lobenswerth" oder „löblich" gegeben werden könnte.

Instructives.

J. B. Cramer, Op. 99. 24 Etudes speciales, nouvelles et progressives préparatoire aux 42 Etudes. **24 neue fortschreitende Special-Etüden. Vorbereitung zu den Studien. Schlesinger. 2 Lieferungen, jede ¾ Thlr.**

Sind aus den Nachträgen zur Moscheles-Fetis'schen Schule und nicht eben erbaulich. Stich und Druck sind greulich, Fehler finden sich sehr viele. Weshalb wurde dem besonderen Abdruck nicht wenigstens eine Revision zu Theil?

St. Heller, Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des Gefühls für musikalischen Rhythmus und Ausdruck. 25 Etudes de Piano pour former au sentiment du rhythme et à l'expression. **Schlesinger. 2 Lieferungen. Lief. 1, 25 Sgr. Lief. 2, 1 Thlr.**

Wird besprochen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

G. J. Fooks, Zwei Walzer. Meser. 20 Ngr.

Der Wille ist gut, der Geist schwach. Der erste Walzer geht aus Dur, der zweite aus Moll. Secondo hat fast weiter nichts als ta ti ti zu spielen, Primo hilft mit oder spielt sein Theil in Octaven.

J. Haydn, Symphonien, für Pfte. zu vier Händen gesetzt von Carl Klage. Nr. 24. Heinrichshofen. 1⅛ Thlr.

Trefflich und empfehlenswerth wie alle Klage'schen Bearbeitungen. Das Allegrothema des ersten Satzes ist:



Für Pianoforte und Streichinstrumente.

C. E. Horsley, Op. 13. Trio Nr. 2 für Pfte., Violine und Violoncell. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Wird besprochen.

Für Violine.

F. David, Op. 23. Viertes Concert. Breitkopf und Härtel. Mit Orchester 4 Thlr. 20 Ngr. Mit Pfte. 2 Thlr. 10 Ngr.

Wird besprochen.

Für Violoncell.

F. Battanchon, Op. 4. 24 Etudes pour le Violon celle. Liv. I. **Hofmeister. 15 Ngr.**

Diese erste Lieferung enthält sechs Etüden; dieselben sind als praktisch und instrumentgemäß vorgeschrittenen Anfängern zur technischen Uebung, besonders für die Applicatur, anzuempfehlen. Daumeneinsätze kommen nicht vor. Einer Bemerkung auf dem Titel zufolge ist das Etüdenwerk zum Unterricht in den Classen des Conservatoriums für Musik (in Paris) eingeführt.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 46.** Den 7. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Stephan Heller, Op. 63. Capriccio. — Leipzig, F. Whistling. Pr. ¾ Thlr.

— — —, Op. 64. Humoreske. Phantasiestück. — Ebendas. Pr. 1 Thlr.

Freudig begrüßen wir diese neuen Werke. Ist es doch, als sähen wir den Schöpfer derselben nach schweren, sorgenvollen Tagen wieder, erfüllt von Erlebnissen, die zu innigster Theilnahme herausfordern. Die Leser wissen, welch' reichbegabte künstlerische Persönlichkeit die Werke Heller's umfassen, sie kennen sie als eine der edelsten und liebenswürdigsten. Gewiß bewährt sie sich als solche auch in den vorliegenden Schöpfungen, ihrem Berufe und mit unermüdlichem Streben der Lösung ihrer Lebensaufgabe entgegenschreitend. Dieselben geben Zeugniß, wie mehr und mehr die Individualität des Tonsetzers sich entwickelt, zu größerem, allgemeinerem Inhalte erweitert hat. Nicht mehr die eigene, selbstgeschaffene Welt ist's, in welcher sich der Künstler ehedem bewegte und die er, wie seine früheren Werke lehren, mit herrlichen, reizenden, Gebilden auszuschmücken verstand, nicht mehr ist's bloße Dichtung, was er giebt, nicht Ahnung und Vorausempfindung; die überschäumende Jugend ist dem ernsten Mannesalter gewichen: er giebt jetzt Selbsterlebtes, der Welt der Wirklichkeit Entnommenes; es drängt ihn, sein Leben im Großen und Ganzen zu bethätigen, sich zu betheiligen an der Förderung der Menschheit, das Seine dazu beizutragen, damit dem Geiste der Neuzeit, dessen Schwingen ihn mächtig emporheben, der Sieg, dem was dessen Entfaltung hindert, der Untergang werde. Alle Regungen, welche in obigen Werken, sei's in vollkommener oder nicht vollkommener Weise, Ausdruck erhalten, breiten sich weit über die Gesammtheit und deren höchste Interessen; sie wecken die Theilnahme Aller, die von gleichen Regungen beseelt sind.

Die Werke stehen demnach in enger Beziehung zu der Phantasie (Op. 54), dem Scherzo (57) und der Canzonette (60) des Verfassers; sie bezeichnen gegen diese in sofern einen Fortschritt, als die äußere Darstellung des Inhaltes in ihnen zu mehr unmittelbarer, schlagender Wirkung gediehen. In dieser Hinsicht behauptet das Capriccio noch den Vorzug vor der Humoreske, welche nicht frei von Breiten (so S. 10 u. 11), überhaupt von Stellen ist, wo der Tonsetzer den ensprechenden Ausdruck blos annäherungsweise erreicht. Daß dies der Fall, kann man schon aus der Bemerkung S. 3 herauslesen, der zu Folge der Verf. den Spielern überläßt, „die Stellen herauszufinden, welche eine raschere oder nachgebendere Vortragsweise verlangen", und also von ihrem Verständniß die eigenen Intentionen abhängig macht. Im Capriccio aber ist die Form gedrungener, die schöpferische Kraft faßt sich mehr in Brennpunkte zusammen und gewinnt so einen Aufschwung (S. 13, Tact 1—7), der, wahrhaft siegreich und gewaltig alle Gegensätze einend, den zündenden Funken wirft in die Brust des Hörers und ihn zu hoher Begeisterung entflammt.

Auf einzelne Schönheiten und Eigenthümlichkeiten hinzuweisen, unterlasse ich in der Voraussetzung, daß man selbst Gelegenheit nehme, die Werke sich zu eigen zu machen. In Hinblick auf jene Spieler, deren Hände weiten Spannungen nicht so zugänglich sind, als die Ausführung der meisten Schöpfungen des Verfassers erheischt, wolle derselbe in Zukunft den Wunsch nicht unberücksichtigt lassen, sich mehr einer Behandlung des Instrumentes zuzuwenden, wie sie ihm beim Capriccio maaßgebend gewesen. Es ist sehr richtig, was neulich (S. 190 dies. Ztschr.) darauf bezüglich gesagt worden. Ungeachtet vieler Bemühungen Einzelner haben die Werke Heller's bei weitem noch nicht den Eingang im Publikum gefunden, den ihre Vortrefflichkeit verdient. Der Grund davon liegt mit an der Behandlung des Instrumentes, welche, so vorzüglich und fein sie an und für sich, doch für Concertspieler nicht glänzend genug ist, für Andere aber zu große technische Fertigkeit und Spannungsfähigkeit bedingt. Das Capriccio, wie erwähnt, ist ein glücklicher Wurf; ich denke, es wird bald überall heimisch werden, und Manchen veranlassen, auch von den früheren, noch wenig verbreiteten Werken des Vfs. Kenntniß zu nehmen.

Adolph Bergt, Op. 7. Fünf Charakterstücke. — Leipzig, Fr. Hofmeister. 2 Hefte, Preis eines jeden 15 Ngr.

Die Stücke sind äußerst anziehend und reizend, hauptsächlich das erste und fünfte. Der Tonsetzer tritt mit ihnen aus der strengen Abgeschlossenheit seiner Individualität heraus und erschließt sich Stimmungen, durch welche er neue Seiten der schöpferischen Kraft seines Genius abgewinnt. Eine Milde und Anmuth durchweht die Töne, ein empfänglicher Sinn für alles von Freude oder Wehmuth Belebte offenbart sich in ihnen, daß auch der entfernteste Gedanke einer Neigung zu starrer Absonderung wieder davor schwinden muß. Bergt ist in der That ein ganz entschiedenes Talent; der Quell der Phantasie fließt ihm in reichstem Maaße, er braucht nur zuzugreifen, um stets einen guten Fund zu thun. Sein Schaffen ist noch ein naturalistisches, nothwendig und allein durch sich selbst bedingtes; der Ausdruck für das was in ihm ist, fällt ihm von selbst zu, das Ringen nach Ausdruck kennt er nicht. Wie anders ist dies jetzt bei Heller, wie anders bei Flügel der Fall! Aber dies Ringen wird ihm nicht erlassen bleiben. Je weiter der Künstler vorschreitet, desto größere Anforderungen stellt er sich; was heut' ihn befriedigt, erscheint ihm nach Jahren oft klein und geringfügig. Alle hervorragenden Talente machten diese Erfahrung, auch Bergt wird sie machen. Schon zeigen sich kleine, obschon noch fast unmerkliche Anfänge (in Nr. 3 und 4) zu der ihm bevorstehenden weiteren Entwicklung zu einem durch Selbstbewußtsein vermittelten Schaffen. Die hohe Lebensaufgabe des Künstlers wird sich dem unbefangenen Blick, mit welchem derselbe in die große ihn umgebende Welt noch schaut, immer mahnender und dringlicher entgegenstellen; es wird nicht fehlen, daß Widersprüche sein Inneres erfüllen, zum Kampfe mit sich selbst anreizen werden. Es wird aber, so ist zu hoffen, auch nicht fehlen, daß er treu in demselben ausharren, seine Kräfte durch ihn stählen werde, um siegend einst aus ihm hervorzugehen. Bergt steht, wenn ich so sagen darf, auf dem Punkt, die Schule des Lebens durchzumachen, Heller dagegen auf dem Punkt, die Ergebnisse, welche ihm durch diese Schule bereits geworden, zusammenzufassen und in einem Gesammtresultate zu einigen. Letzterer ist in der endlichen Lösung seiner Aufgabe begriffen, jener beginnt erst die Größe der Aufgabe zu erkennen. Ich zweifle den diesmaligen Tonstücken zufolge nicht mehr an Bergt's Zukunft und erwarte viel von ihr. Er ist wie Wenige mit ursprünglicher Kraft ausgerüstet, wie Wenige dazu berufen, etwas Tüchtiges zu vollbringen. Die Vorzüglichkeit dieser Stücke macht es der Kritik zur Pflicht, an seine künftigen Leistungen einen sehr hohen Maaßstab zu legen: es gilt seine Zukunft zu sichern.

Bemerkt sei, daß der Tonsetzer das erste, zweite und fünfte der Stücke in einer Musikaufführung des Leipziger Tonkünstler-Vereins (am 29sten Jan. d. J.) vortrug. Alle Stimmen einigten sich zu ihrem Lobe. Vermöchten diese Zeilen in weite Kreise ihnen Eingang zu verschaffen!

Gustav Flügel, 24stes Werk. Neue Nachtfalter. — Leipzig, Fr. Hofmeister, 1849. 2 Hefte, Pr. eines jeden 17½ Ngr.

Die Hefte enthalten zusammen vier Nummern. Dieselben athmen nicht das frische Leben, die zündende Kraft, wie dies die letzt erschiene Sonate des Vfs. erwarten ließ. Fast möchte ich, die beiden Werke vergleichend und hinblickend auf den Zeitraum, der zwischen ihnen liegt, glauben, daß die Lebensanschauung des Künstlers getrübt, seine innige, aufopferungsfähige Hingebung an das Ganze verletzt worden sei. Wo ist die frühere Wärme, wo das seelenvolle Erglühen, welches ehedem so unwiderstehlich auf den Hörer wirkte? Wohin sind die Regungen edler Leidenschaft, welche in der Sonate noch so bedeutungsvoll zum Herzen sprachen? Ich erkenne euch nicht, ihr Töne! Ihr ziehet an mir vorüber, ohne eine beglü-

ckende Spur eures Daseins zu hinterlassen, und doch glaubte ich das Recht zu haben, von euch das zu erwarten, was ihr mir nicht gewährt. Es sei! Löset ihr selbst nicht den Zwiespalt, so vermag auch ich nicht ihn zu lösen! —

Die erste Nummer trägt die Bezeichnung: „Sehr mäßig, mit Grazie"; sie geht aus B-Dur. Die zweite Nummer: „Lebhaft" geht aus Gis-Moll; die dritte: „Schnell" aus Fis-Moll; die vierte: „Unruhig, mäßig bewegt" aus E-Moll (zur zweiten Hälfte aus E-Dur). Die Vortragsbezeichnungen sind sämmtlich deutsch, nur das *p, f, pp* u. s. f. ist noch beibehalten. Die Ausführung ist schwer. Melodie fehlt fast gänzlich, und wo sie irgend sich festsetzen will, wird sie bald wieder von dem Figurenwerk erdrückt. Daß der Tonsetzer objective Schilderungen geben wollte, ist unverkennbar. Gewiß ist: sein Schaffen hat sich diesmal auf unfruchtbarem Boden ergangen. Das Werk bekundet ein erfolgloses Mühen. Es sind bis in's Kleinste verfolgte subjective Stimmungen, welche sich zeigen; die passen nicht zu dergleichen Schilderungen.

A. Dörffel.

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig den 22sten Mai in der Nicolaikirche. (Orgel-Spiel. Gesang-Composition. Solo und Chorgesang.)

Fuge für die Orgel (A-Moll) von Joh. Seb. Bach, gespielt von Carl Eduard Schreiber aus Reichenbach.

Salve Regina, für zwei Chöre componirt von B. Robert Papperitz aus Pirna.

Sonate für die Orgel (A-Dur) von Felix Mendelssohn-Bartholdy, gespielt von August Rensch aus Cuxhaven.

Duett für zwei Soprane mit Orgelbegleitung von F. Mendelssohn-Bartholdy (aus der Motette Nr. 3, Op. 39), gesungen von den Schülerinnen Bleyel aus Leipzig und Buck aus Eutin.

Präludium und Doppel-Fuge für die Orgel, componirt und gespielt von Eduard Guth aus Zunsweier im Großherzogthum Baden.

Fuge über BACH, für die Orgel componirt von R. Schumann, gespielt von Robert Radecke aus Dittmannsdorf in Schlesien.

Psalm I., für Chor und Solo ohne Begleitung, componirt von Eduard Guth.

Sonate für die Orgel (C-Moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy, gespielt von Robert Papperitz.

Den ersten Preis unter den Orgelspielern erkenne ich Hrn. Radecke zu, nicht allein, daß er die etwas schwierige Fuge (Nr. 2 in Schumann's Op. 60 für Orgel oder Pfte. mit Pedal) rein durchführte, sondern auch Zeugniß von dem Verständniß der geistreichen, vortrefflichen Composition gab, die für mich indeß, beiläufig bemerkt, auf der Orgel durch die Unterbrechungen im Thema und beim Aufbau des b, a, c, h (S. 10, 11) durch das Dazwischenfahren des Figuralmotivs etwas beeinträchtigt wird. Am Clavier mit Pedal ist sie jedenfalls von höherem Interesse, gewiß auch wesentlich dafür gedacht, wie aus den anderen Fugen dieser nicht genug zu schätzenden Sammlung hervorgeht. Doch genug hiervon, erlaubt es meine Zeit, so habe ich die Absicht, mich über Vortrag und Wahl von Orgelcompositionen und über letztere überhaupt ausführlich auszusprechen. Nun komme ich zu Hrn. Rensch. Seine Leistung war sehr anerkennenswerth, wenn man bedenkt, daß die A-Dur Sonate mehrere häßlich zu spielende Stellen hat. Außer einigen Schwankungen war der Vortrag doch ganz brav. Nach meinem Gefühl müßte aber der einleitende Satz (con moto maestoso soll andeuten, daß das maestoso vorwalten, aber nicht zu schwer und langsam erscheinen müsse) mehr getragen als es der Fall war gespielt, beim Zutritt des Chorals weniger acht- und vierfüßige Stimmen benutzt werden, damit dieser recht herausklingt. Das Andante würde ich ohne Unterbrechung verbinden und in einem Ritardando die Registratur vorbereiten. An Hrn. Guth's Orgelcomposition habe ich mich nicht gerade erbaut, zumal die Doppelfuge nicht in unsere Zeit, wenigstens nicht in die jetzige paßt. Seine Themen haben kein Leben, sind steif, das Ganze trocken. Das Streben ist gut, das Spiel sauber, möge Hr. Guth in das Kunstleben tiefer einzudringen suchen. Hr. Schreiber war Bach's A-Moll Fuge und Hr. Papperitz Mendelssohn's C-Moll Sonate nicht ganz gewachsen, besonders der Erstere, welcher zu sehr in's Eilen kam. Als Gesangscomponist zolle ich aber Hrn. Papperitz volles Lob, er hat mich überrascht und erfreut durch schönen Styl und Charakter seiner Compositionen. Hrn. Guth's Psalm hat mich hingegen weniger befriedigt. Lehnt sich Hr. Papperitz mehr an Hauptmann's Kirchenstyl, so der letztere mehr an den Mendelssohn's; doch bei allem Fleiß in der Durchführung seiner Composition, vermißt man häufig die innere Begeisterung, die Wahrheit des Ausdrucks. Ueberhaupt scheint mir Hr. Guth Imitationen und fugirte Sätze zu hoch anzuschlagen; wir brauchen in unserer Zeit nächst diesem aber noch anderes. Möge Hr. G. seine Studien darauf richten. Die beiden Damen

sangen das Mendelssohn'sche Duett lobenswerth; auch der Begleiter ist zu loben. — Sämmtliche Leistungen in Gesang, Spiel und Composition ehrten die Anstalt und ihre tüchtigen Lehrer. Mögen diese immerfort segensreich wirken!

H. Schellenberg.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 21sten Mai. Vorsitzender: Fr. Brendel. Ein Theil der überschickten Protokolle des Berliner Tonkünstler-Vereins bildete den Hauptgegenstand des Abends, und gab deren Inhalt Veranlassung, manches auch bei uns schon früher Vorgekommene und in Antrag Gestellte auf's Neue zur Sprache zu bringen. Dahin gehört z. B. der Protest gegen Laien, die sich ohne Beruf in Kunstgegenstände mischen und als Kritiker gelten wollen. Weiter wurde des Entrée's gedacht, welches der Berliner Verein bei seinen musikalischen Aufführungen festgesetzt hat. Da ein Entrée auch bei uns schon angeregt worden ist, so fanden es Mehrere ganz am Platze ein solches nächsten Winter eintreten zu lassen. Die Sache wurde der weiteren Erwägung der Mitglieder empfohlen. Die Anlage einer Vereinsbibliothek, worüber in der letzten Versammlung auf Grund der vor dieser stattgefundenen Vorstands-Conferenzen berichtet und verhandelt wurde, kam durch die Berliner Protokolle gleichfalls in Anregung. Die Ueberwachung correcter Ausgaben ist in dem Berliner Verein bereits als nöthig anerkannt worden. Auch wir sind von dieser Nothwendigkeit überzeugt, wissen jedoch für den Augenblick noch nicht bestimmt über die Art und Weise dieser Ueberwachung, ferner ob sie nur alten oder auch neuen Compositionen gelten soll, uns auszusprechen. — Zur Abwechselung zeigte Becker einige in seinem Besitze befindliche Curiositäten vor, als: Ein Brief von Beethoven; Zettel der Gewandhausconcerte von 1790, desgl. von den von Vogler in der hiesigen Nicolaikirche am 30sten April und 4ten Mai 1801 gegebenen Orgelconcerten; eine Flötentabelle aus dem Ende des 17ten oder Anfang des 18ten Jahrhunderts u. s. w.

H. Schellenberg, Schriftführer.

Man schreibt uns aus **Berlin:** Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" haben trotz der vortrefflichen Besetzung nicht allgemein gefallen. Es war nur ein Succès d'estime, welchen sie erlangten, und der hauptsächlichste Fehler Verwendung großer Mittel zu kleinen Zwecken. Halevy's „Thal von Andorra" hat mit der eben erwähnten Oper gleiches Schicksal gehabt, obwohl sehr stark bei ihr auf Erfolg gearbeitet wird. Fl. Geyer's Recension, aus welcher Sie Bruchstücke in Ihrer Zeitschrift mitgetheilt haben, enthält das Treffendste darüber. Meyerbeer's „Feldlager" ist mehrere Male mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden. Zu diesem Augenblick gastirt Tichatscheck. — Componisten-Concerte wurden veranstaltet von Saloman und Dorn. Von Virtuosen hat Kontski Aufsehen und Bewunderung erregt, sonst Niemand. — Der Schneider'sche Gesangverein führte den Elias von Mendelssohn am 16ten Mai im Allgemeinen gelungen auf. Zschiesche und Pfister und die Damen Burchard, Köster und Caspari wirkten mit. — Concerte zu wohlthätigen Zwecken haben wir mehrere gehabt. Da aber unsere alten bekannten Leute darin die Honneurs machen, und uns bekannte Sachen vorsetzen, so sind sie für die Kunst ohne hervorragendes Interesse. — Fahrbach aus Wien leitet Walzer-Concerte à la Strauß.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. Der Componist **Otto Tiehsen** ist am 14ten Mai zu Berlin, in seinem 32sten Lebensjahre verstorben.

Vermischtes.

Der seit einiger Zeit todtgesagte Liedercomponist **Graben-Hoffmann** in Berlin, soll wieder auferstanden sein, nachdem er dreiviertel Jahre in der Klinik zugebracht hatte, jetzt aber aus seiner Kur entlassen ist.

Es ist von **Balfe** eine neue Oper erschienen und in London mit großem Beifall gegeben worden, sie heißt „die Tochter von St. Marcus".

In **Hamburg** wurden die Hugenotten gegeben, worin fünf verschiedene Sänger gastirten, und alle gefielen.

Der Violinist **Joachim** hat vor der Königin von England gespielt, und als Geschenk eine sehr werthvolle Tuchnadel mit Brillanten besetzt erhalten. Mitte Juni wird er wieder hierher zurückkehren.

Der Dirigent Hr. **Girard**, so wie das Orchester der großen Oper zu Paris haben von Hrn. Meyerbeer für die treffliche Einstudirung seines Propheten ein Danksagungsschreiben erhalten.

Am 25sten Mai wurde in Leipzig **Lortzing's neue** Oper: „die Rolandsknappen" zum ersten Male unter Direction des Componisten aufgeführt. — Frl. von Riese ist engagirt, dagegen, sagt man, soll uns Frl. Mayer verlassen.

Das neue „Tivolitheater" in **Magdeburg** soll zu den schönsten und geschmackvollsten unserer Zeit gehören,

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Dreißigster Band. **№ 47.** Den 11. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Notendruck

von der ältesten bis auf die neueste Zeit.

(Fortsetzung u. Schluß.)

Waren bis zu der angegebenen Epoche alle Tonwerke selbst aus kleinen Druckwerkstätten sauber und zierlich und mit einem anzuerkennenden Fleiße ausgeführt, so ist vom Jahr 1630 an von Sorgfalt und Eleganz nur noch wenig zu spüren und höchstens noch Deutlichkeit der Tonzeichen lobend zu erwähnen. Die Typographen ließen im Fleiße nach, benutzten ihre Typen wenn sie schon fast unbrauchbar waren, ersetzten dann dieselben durch plump geformte Noten, druckten diese auf dünnes graues Löschpapier, und eine sorgfältige Correctur schien ihnen eine überflüssige Sache. Das früher so beliebte und zugleich so zweckmäßige Format in Quer-Octav oder klein Quart vertauschten sie, um für ihre unförmlichen Druckzeichen Raum zu gewinnen, mit einem Format in groß Quart oder Folio, kurz man traut seinen Augen kaum, wenn man hier eine Vergleichung anstellt, d. h. wenn man einen Druck des 17ten Jahrhunderts, z. B. einen der vielen von Brigel's Werken, in Darmstadt und Frankfurt a. M. erschienen, den einem hundert Jahr älteren etwa von Chr. Egenolph; eine Hamburger Ausgabe der Operngesänge von R. Keiser, den so sauberen an demselben Orte herausgekommenen Motetten von H. Prätorius; die von Chr. Ballard zu Paris — der sich im Bewußtsein der von seinen Vorfahren um die Presse erworbenen Verdienste auf einem jeden seiner Titelblätter: „seul Imprimeur du Roy pour la musique" nennt — herausgegebenen Opernpartituren des Lully den so trefflichen typographischen Kunstwerken eines Atteignant oder des ihm nahe kommenden Pierre Hautin oder den 1688 in London gedruckten „Orpheus Britannicus" von H. Purcell den ebendas. erschienenen Ausgaben von John Day 1560 und Th. Caste 1580 entgegenhält. Auf diese und die darauf folgende Zeit müssen J. N. Forkel's Worte bezogen werden, die in seinem 1752 zu Leipzig herausgegebenen musikalischen Almanach sich finden. Er schreibt daselbst: „die Art zu drucken wie die Form der Typen war so ungeschickt, daß die Noten weder gut in das Auge fielen noch gut und deutlich zu lesen waren u. s. w." Ja es ist, um den Notendruck des 17ten Jahrhunderts zu charakterisiren, noch zu wenig gesagt, doch schlimm genug, daß ein Forkel nur das Geringe und Unvollkommene zu sehen Gelegenheit fand und nicht dieses mit dem so Ausgezeichneten, was die Presse früher geleistet hatte, zu vergleichen im Stande war.

Abgesehen von den äußeren Einflüssen, Kriegen, Unruhen verschiedener Art, die auf die Künste stets einen ungünstigen Einfluß ausüben, so darf man sich nach dem Vorerwähnten nicht wundern, daß das Publikum für solche unvollkommene Druckwerke kein Interesse mehr zeigte, eine saubere Abschrift dem geschmacklos ausgestatteten und so fehlerhaft gedruckten Notenbuche den Vorzug einräumte und die Druckereien von nun an wenig Beschäftigung fanden. Um so

deutlich wie möglich den Unterschied anzudeuten, bemerke ich, daß in dem Zeitraum von 1530 bis 1630 mindestens zehntausend Druckwerke geliefert worden sind, während von da an bis 1730 kaum, die einstimmigen Choralbücher ausgeschlossen, ohngefähr und höchstens ein Tausend sich würden aufzählen lassen.

So war als natürliche Folge die Kunst des Notendruckes, die für die Tonkunst wie für die Künstler einst so förderlich war, am Anfang des 18ten Jahrhunderts fast gänzlich verschollen, und nur für einstimmige Choralbücher wie zu Beispielen in theoretischen Werken wurde er, da die Herstellungskosten sehr gering waren, ferner beibehalten. Nur ein Figuralwerk: „Bened. Marcello's funfzig Psalmen" entsprang noch wie der letzte Strahl einer untergehenden Sonne in Venedig 1724—27 in acht Foliobänden der Presse, doch wie höchst unvollkommen und geschmacklos! Unwürdig der stolzen Lagunenstadt, die im Jahre 1502 den ersten und so vollendeten Notendruck entstehen sah, unwürdig einem Petrucci, der ihn in das Leben gerufen hatte! Eine völlige Gleichgültigkeit war in allen Ländern, und insbesondere auch in Deutschland für die Kunst der Typographie eingetreten und aller Schönheitssinn wie verschwunden.*) Offen sprach sich Joh. Mattheson an mehreren Orten seiner zahlreichen und von den besten Verlegern seiner Zeit herausgegebenen Schriften, wenn auch gewiß zum Aerger des Setzers, der solche Worte durch seine Kunst verbreiten sollte, über diesen so gänzlichen Verfall aus, und eines seiner Klagelieder mag hier eine Stelle finden. „Was demnach diese Edition betrifft, — schreibt er in seiner „exemplarischen Organisten-Probe", Hamburg, 1719, Seite 113 — so ist der Druck der Noten etwas mangelhaft, unförmlich, grob, und hat vieles, das nothwendig ist, gar nicht können gesetzet werden, z. E. wenn ein b quadratum über den Noten zur Signatur vorkommt, ist selbiges nicht rein, sondern stehet allezeit entweder zwischen zwei Linien inne, oder auch auf einem Strich, weil es so gegossen. Ferner, da im allabreve die Note, davon sich der Name herschreibt, nemlich die brevis, gar häufig herhält, so fehlt es auch daran und hat man solche durch zwei aneinandergebundene semibreves andeuten müssen. Es mangelt weiter die durchschnittene semibrevis, die doch eben so nothwendig im allabreve, als jene ist, und hat man statt derselben, aus Noth, zwei minimas gleichfalls aneinander binden müssen. In den Signaturen braucht man, wie bekannt, nicht selten eine durchschnittene oder durchstrichene secunde, dadurch derselben majoritas angedeutet wird, so wie bei der Quarte und Sexte; man hat es aber ebenfalls nicht zuwege bringen können. Es sind auch keine übereinander stehende custodes notarum zu bekommen, so wie sie in zwei- und dreistimmigen Sachen erfordert werden. Die gestrichenen oder geschwänzten Noten reichen bisweilen mit ihrem Stiel nicht bis an die Striche, so daß man sie für bloße Viertel ansehen möchte, ob es gleich oft Sechszehn- ja Zweiunddreißigtheile sein sollen. Die sextae und quartae majores in den Signaturen sind so ungeheuer groß, daß es scheinet, als gehörten sie nicht zu derselben Schrift oder wären etwa stellae primae magnitudinis. Man hat manchesmal auf drei bis vier Seiten kaum bringen können, was in dem geschriebenen Exemplar mehr nicht als zwei einnehmen darf. Enfin, es ist mit den Druck-Noten so so bestellet, und thue ich diese Erinnerung, um dadurch Anlaß zu geben, die musikalischen Druck-Schriften nach gerade zu verbessern und der Sache weiter nachzudenken." Und diese Druckerei, welche 1731 noch eben so viel zu wünschen übrig ließ als 1719, wie Mattheson bestätigt*), jedenfalls aber von diesem fruchtbaren Schriftsteller für die beste unter den vorhandenen anerkannt war, hatte sich, um ihm zu genügen, gewiß sehr angestrengt, denn zehn Jahre früher sah sich der berühmte Dresdner Kapellmeister Heinchen genöthigt, auf dem ersten Blatt seines eben auch dort gedruckten Buches: „Anweisung zum Generalbasse" — 1711 — seine respectiven Leser zu erinnern, „daß die doppelt geschwänzten Noten (Sechzehntheilnoten) nicht können gedruckt werden und an deren Stelle zur Nachricht ein NB gesetzet worden."

Zu meinen, daß die Liebe der Kunstfreunde erkaltet gewesen wäre und deshalb der Notendruck nicht mehr gesucht worden sei, oder die productive Kraft der Tonsetzer nachgelassen und die Pressen aus diesem Grunde ruhen müßten, ist nicht annehmbar. Denn obgleich der Tonkunst in der Kirche nicht mehr wie früher gehuldigt wurde, wo ein Jeder, der auf Bildung Anspruch machte, auf das Orgelchor eilte, um in die herrlichen und prächtigen Figuralgesänge mit lauter Stimme oder irgend einem Instrumente thätig einzugreifen, so war doch an allen Orten Deutschlands, wie in anderen Ländern, die Oper eingeführt und mit ihren süßen Liedern schon unentbehrlich ge-

*) In der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts erschienen deshalb nun manche Tonwerke in Kupfer gestochen, worüber ich in einem späteren Abschnitt das Nähere mittheilen werde.

*) „Die Klage, so ich wegen der schlechten Druck-Noten geführet habe, ist noch in ihren vollen Kräften und die Geduld das einzige Mittel!" Exempl. Organisten-Probe. 2te Ausg. Hamburg, 1731. Vorwort.

worden, desgleichen bot die Instrumentalmusik Reize dar, die man noch nicht gekannt hatte, und die Tonsetzer, ein J. S. Bach, Händel, Telemann, R. Keiser, Stölzel u. v. A. gaben an Thätigkeit und Fruchtbarkeit den Vorfahren wahrlich nichts nach und konnten sich füglich darin mit einem Palestrina und Orl. Lasso messen. Nein, der Grund des Verfalls ist nur in der Nachlässigkeit der Drucker allein zu suchen, und sie hatten es verschuldet, daß sich die Musikfreunde an Copien der Tonwerke so gewöhnten, daß sie auf die geschmacklos gedruckten Notenbücher keinen Werth mehr legten. *) Wohl mancher Typograph war gewiß mit der Geschichte seiner Kunst so vertraut, um zu wissen, welche Theilnahme einst der Notentypendruck gefunden hatte, wohl Mancher berechnete auch den pecuniären Gewinn, den er durch Erneuerung dieser Kunst erzielen könnte, und Dieser und Jener beschäftigte sich sicher recht lebhaft damit. Allein dem Einen fehlte vielleicht das nöthige Kapital, dem Anderen mangelten die Kenntnisse, ein Dritter hatte nicht die erforderliche Ausdauer, um zum Ziele zu gelangen, und so verfloß die erste Hälfte des 18ten Jahrhunderts für den Musikdruck ungenutzt dahin. Da faßte ein Mann in Leipzig, Namens Breitkopf, ausgerüstet mit den erforderlichen Mitteln, vollkommen in allen Zweigen der Typographie bewandert, begabt mit unermüdlicher Ausdauer und erglühend für jeden Gegenstand, den er seiner Aufmerksamkeit für würdig erachtete, den Gedanken: den Typendruck wieder in das Leben zu rufen, und der Erfolg krönte seine Bemühungen in kaum geahneter Weise. Wenn man gern sich eines Petrucci und seiner Verdienste erinnert und einige Augenblicke willig seinem Andenken widmet, so verdient jedenfalls auch dieser um die Tonkunst so hochverdiente Mann eine gleiche Berücksichtigung.

Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf, geb. am 23sten Novbr. 1719 zu Leipzig, der Sohn eines thätigen Buchdruckereibesitzers daselbst, erhielt eine tüchtige vielseitige Bildung, widmete sich in seinen Jünglingsjahren den Wissenschaften mehr aus Liebe wie aus Rücksicht auf Broderwerb, bereiste dann später einen großen Theil von Deutschland, um persönliche Bekanntschaften mit berühmten Männern seiner Zeit anzuknüpfen, und übernahm im Jahr 1745 die Officin seines Vaters. Sein Trieb zur Thätigkeit wurde durch die einfache Beschäftigung, wissenschaftliche Bücher zu drucken, nicht hinlänglich befriedigt, und dem Geschäft eine größere Ausdehnung zu geben war sein Bestreben. Er verband demnach mit der Druckerei eine Buchhandlung und Schriftgießerei, und im Jahre 1754 versuchte er den langgehegten Plan, Notentypen zu gießen, zu verwirklichen. Allein, obgleich von ihm alles wohl ersonnen war, so scheiterte doch dieser Versuch durch Ungeschicklichkeit eines Stempelschneiders, der, zwar in seinem Fache geschickt, doch der Musik gänzlich unkundig war. Es mußte demnach ein zweiter Versuch gemacht werden. Dieser gewährte endlich die Aussicht eines günstigen Erfolgs und zeigte, daß der gewählte Weg an das Ziel zu gelangen, der richtige und die Idee ausführbar sei. Breitkopf fertigte darauf, mit einer fast unglaublichen Geduld, die Stempel zum dritten Male an, und im September 1754 hatte er nur gerade so viel, um eine Ode von vier Notenzeilen, componirt von Gräfe, abzudrucken, welche er durch den Professor Gottsched der Churfürstin Maria Antonia von Sachsen überreichen ließ. Diese mit einem so reichen Talente ausgestattete Fürstin, die wie Wenige ihres Geschlechts, als Malerin, Virtuosin, Sängerin und Componistin gleich ausgezeichnet war, wußte genau zu beurtheilen, wie wichtig die Wiedererweckung des Notentypendruckes sei, ermunterte zu ferneren größeren Versuchen, und übergab dem so thätigen Breitkopf selbst eine ihrer Opern mit dem Auftrage, sie in Partitur zu drucken. So groß auch die Aufgabe war und Mancher darauf verzichtet hätte, ein solches Unternehmen auszuführen, so schreckte sie doch den emsigen Mann nicht ab, sondern feuerte ihn um so mehr an, etwas ganz Tüchtiges zu leisten. Muthig ging er an das Werk und im Jahre 1756 war er im Stande, die umfangreiche vollständige Partitur der Oper: „Il Trionfo della Fedeltà, Drama pastorale per Musica", der hohen Gönnerin zu übersenden. Mit Recht nennt er sich am Schluß dieser Partitur: „Inventore di questa nuova maniera di stampar in Musica, con caratteri separabili e mutabili" — denn allerdings hatte er die alte Kunst neu erfunden, da Alles, was früher darin geleistet worden, verschollen und der Vergessenheit heimgefallen war.

Großes Aufsehen mußte es erregen, als die Oper der Fürstin Maria Antonia in ihrer schönen Gestalt im In- und Auslande bekannt wurde. Einzelne Typographen faßten sogleich die Idee des Notendrucks wieder auf, und wenn auch nur auf ungenügende Versuche gestützt, waren sie doch so keck, sich selbst die Wiederbelebung desselben anzueignen und sich sogar als Erfinder bekannt zu machen, z. B. die Gebrüder Enschede in Harlem, Rosart in Brüssel, Fought in London u. A. Breitkopf wurde durch solchen Brodneid, denn dieser schien es nur gewesen zu sein, nicht

---

*) Siehe meine Schrift: Die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts, Vorwort, S. 9, wo sich nähere Nachrichten über den handschriftlichen Musikalienhandel finden, der erst um das Jahr 1810 sein Ende erreichte.

in seinem Fleiße gestört, nahm immer noch Veränderungen und Verbesserungen vor, und seine Notenausgaben gewannen augenscheinlich an Schönheit wie an Deutlichkeit. Das nächste größere Werk, welches er im December 1763 unternahm und im Januar 1765 vollendete, war wiederum eine Partitur, die Oper: „Talestri, Regina delle Amazoni", componirt von der oben genannten Fürstin. In der That, wenn man die 324 Seiten in groß Folio, aus der die Partitur besteht, betrachtet, so muß das Ganze für ein wahres Meisterstück der Typographie anerkannt werden, das nicht vermuthen läßt, daß diese Kunst zehn Jahre zuvor erst wieder eingeführt worden ist. Von dieser Zeit an folgte nun ein Tonwerk dem anderen nach, sicher mehr aus Liebe zur Sache, als des pecuniären Vortheils wegen. Besonders Partituren, z. B. Graun's Tod Jesu und dessen Te Deum laudamus, wurden veröffentlicht, und um das Jahr 1780 waren schon über hundert größere und kleinere Werke erschienen. Aber auch andere Buchhandlungen, sowohl in Leipzig als auch auswärts, sandten dem thätigen Typographen ihre Manuscripte ein, um sie, sauber gedruckt, wieder zurück zu erhalten. So konnten zwei Pressen fortwährend beschäftigt werden; die Notengießerei vermochte kaum so viel Typen zu liefern als in das Ausland verlangt wurden, und bald entstanden in Folge der Breitkopf'schen Erfindung ähnliche Notendruckereien zu Hamburg, Berlin, Kassel u. a. O., welche aber sämmtlich mehr oder weniger mit dem Leipziger großartigen Etablissement in enger Verbindung standen. Demohngeachtet konnte sich jedoch das Publikum, wie schon angedeutet, nicht so leicht daran gewöhnen, gedruckte, statt der so beliebten geschriebenen Musikalien zu benutzen, und Breitkopf fand sich so wenig für seine Bemühungen belohnt, daß er, während die Druckerei im besten Gange war, doch noch eine besondere Handlung mit Abschriften anzulegen sich genöthigt sah, wie dergleichen in anderen Städten ebenfalls errichtet wurden *). Unbeachtet konnten jedoch die gedruckten Ausgaben nicht lange bleiben, da ein gedrucktes Musikstück, außer der möglichsten Correctheit, wodurch es sich empfahl, auch sehr billig zu erlangen war, und zahlreiche Ausgaben von Clavierwerken, womit sich besonders C. Ph. E. Bach so viel Beifall erwarb, eine Menge Liederhefte ernsten und heiteren Inhalts, gelungen und unbedeutend, wurden gesucht und verbreiteten sich in ganz Deutschland. Stets war Breitkopf der Drucker, oft zugleich der Verleger derselben, häufig jedoch gab er nur die Typen an die auswärtigen Handlungen. So sehen wir den Mann immer thätig und rüstig vorwärtsstrebend für die Ausbreitung der Tonkunst beschäftigt, und in allen Ländern war sein Name bekannt und hochgeachtet. Der berühmte Fournier le jeune zu Paris erkannte die Verdienste Breitkopf's rühmend an, und nach England, Italien und selbst nach Rußland wurden die Notentypen von ihm gesandt, theils um sie zu Drucken zu verwenden, theils um dieselben als Muster zu benutzen und ähnliche darnach zu formen. Erst in hohem Alter theilte er des Geschäftes Lasten mit einem seiner Söhne, Christoph Gottlob Breitkopf, und einem tüchtigen, erprobten Geschäftskenner Namens Gottlob Christoph Härtel, und starb am 26sten Januar 1794 mit dem Bewußtsein, nicht umsonst gelebt zu haben. In gleichem Geiste, mit ähnlichem Eifer wie der Vater, setzte der Sohn mit seinem Freunde Härtel das große, weit ausgedehnte Werk fort, und Letzterer sah sich binnen einigen Jahren genöthigt, das Ganze allein zu führen, da der jüngere Breitkopf schon im Jahre 1800 seinem Vater im Tode nachfolgte.

Keinem würdigeren Manne konnte aber wohl das Geschäft übertragen werden, als dem viel erfahrenen Härtel, auf dem der Geist des verklärten Breitkopf zu ruhen schien. Von seinem Eintritt in diese Handlung datirt sich eine wahrhaft neu zu nennende Epoche des Musikalienhandels. Jeder bedeutende Tonmeister ließ bei Breitkopf und Härtel — so hieß von nun an die Firma — gern seine Werke drucken, denn er wußte, wie sie von hier aus gewiß allerwärts verbreitet wurden. Jede großartige Tonschöpfung suchte diese Handlung sich zu eigen zu machen und überlieferte sie schön und zierlich ausgestattet dem kunstsinnigen Publikum. Sämmtliche Tonwerke eines und desselben Tonsetzers gab sie gern vollständig und in einem Gewand heraus, und wer hätte nicht seinen geliebten Mozart, den immer scherzenden J. Haydn, den trefflichen Dussek, den classischen Clementi, den melodischen Zumsteeg so besitzen mögen? Für alle und jede Classen der Kunstkenner wurde hier gesorgt, und ein J. S. Bach, ein Händel trat dem nach dem Höchsten strebenden Mu-

*) Wie sehr die Abschriften der Musikalien begehrt wurden, ersieht man aus einer 64 Seiten starken Schrift, welche in Leipzig 1778 in Quart erschien, und in der ihr Verfasser, Thomas, lehrt, wie ein derartiges Geschäft am vortheilhaftesten sowohl für den Tonsetzer als auch den Verkäufer und das Publikum einzurichten sei. Seite 36 findet man die Bemerkung: „Ich kenne viele Musikliebhaber, sowohl an auswärtigen Orten, als auch hier in Leipzig, die sich nach Gelegenheit sonst die gedruckten und gestochenen Sachen gekauft haben, sich dann selbige sauber abschreiben lassen und hernach die gestochenen und gedruckten Exemplarien verschenkt haben. Diesen ist der Handel mit geschriebenen Musikalien eine gefundene Sache."

stjünger in feurigen Motetten und riesenhaften Oratorien heute entgegen, während morgen dem Opernfreund ein Don Juan von Mozart in vollständiger Partitur ausgehändigt wurde, und den Tag darauf die Verehrer der reinen Instrumentalmusik Symphonie-Partituren von J. Haydn u. a. Tonsetzern erhielten. Kein Zweig der Kunst wurde unberücksichtigt gelassen, und das Kind wie der Meister fand hier für seine Fassungskraft und seinen Geist hinreichenden Stoff und volle Befriedigung. So war die Kunst des Notendruckes, zu der Ottaviano de' Petrucci gerade dreihundert Jahre früher den Grund gelegt hatte, durch den trefflichen Breitkopf noch im vollen Glanze, und selbst das einst auch insbesondere durch die Tonkunst so berühmte Venedig, das im Jahre 1503 die ersten Druckwerke eines Petrucci erstehen sah, brachte im Jahre 1803 eine treffliche Ausgabe der funfzig Psalmen von Benedetto Marcello in acht Foliobänden hervor, welche ihrer äußeren Ausstattung nach würdig ist, eine Zierde einer jeden Bibliothek genannt zu werden. Dies der Zustand des reinen oder vollständigen Noten-Typendruckes am Anfang des 19ten Jahrhunderts.

Werfen wir noch einen Blick auf die Gegenwart, so zeigt sich, daß der Geschmack der Kunstfreunde sich geändert hat und Noten, die nicht mit Typen, sondern auf andere Weise hergestellt werden, — auf Stein- und besonders Zinnplatten — jetzt die beliebtesten sind. Aber was gegenwärtig im Notentypendruck noch geleistet wird, reiht sich dem Besten an, was die Vorzeit darin geboten hat, und lieferte England Ausgezeichnetes, z. B. die acht Foliobände der: „musical library" 1834, gedruckt von Chr. Knight, so wird es von Leipzig übertroffen, wenn man außer anderen Werken „Luther's deutsche geistliche Lieder" betrachtet, die 1840 von den thätigen Söhnen G. Chr. Härtel's herausgegeben wurden. Mit dieser Ausgabe haben jene unternehmenden Männer sich, wie dem berühmten Breitkopf, der hundert Jahre früher rastlos bemüht war, ein zweiter Ottaviano de' Petrucci zu werden, und der Typographie selbst das würdigste und bleibendste Denkmal geschaffen.

C. F. Becker.

Aus Wien.

Wie ich in meinem letzten Schreiben bemerkte, stehen sich Musik und Belagerungszustand noch immer schroff entgegen. Nicht, daß der letztere sich um die erstere bedeutend kümmerte, man läßt im Gegentheil die Musik und die Musiker ungeschoren; dagegen arrangiren diese Concerte für meist militairische wohlthätige Zwecke, wobei ihnen jedoch ein guter Theil der Partie honteuse in der Hand bleibt, nämlich die ergiebigere Hälfte der Einnahme, auf welche sie, dem Programme zufolge, schon a priori Beschlag legen. Merkwürdiges hat sich also nichts ereignet, außer daß der Tod auf einmal über die Frauen von Pokorny und Stöger gekommen ist, und Stöger sogar wahnsinnig wurde und sich einbildet, er sei ein Bettler! Im Kärnthnerthortheater hat eine Radikalreform um sich gegriffen, das Theater heißt nämlich kurz und schlechtweg: die Hofoper, und seit dem 1sten April ist Regierungsrath Holbein, der zugleich das Burgtheater leitet, Director, mit einem jährlichen Zuschuß von, wie man sagt, 60,000 Fl. C.M. für die Hofoper; was er für die Leitung des Burgtheaters erhält, weiß man nicht recht. Sein Repertoire ist bis dato etwas buntscheckig, und ein System, welches Holbein dabei beobachtet, ließ sich daraus schwer errathen, doch hat seine Leitung mit Beethoven's „Fidelio" begonnen, worauf die „Linda" in deutscher Sprache folgte. Heute Abend giebt Holbein die „Lucia", auf deren Executirung ich sehr neugierig bin. Wenn man 60,000 Fl. C. M. Zuschuß hat, und dafür keine italienische Interpresa unternehmen darf, so denke ich, ist das aller Ehren werth. Der frühere Impressario Balochino genoß für die welschen Opern, die er bot, eine Entschädigung von Seite des Staats von 100,000 Fl., so daß er schon vor der ersten Vorstellung überflüssig gedeckt war und die Einnahmen gar nicht zu beachten brauchte, sondern sie blos als eine willkommene Ersparung für seine ohnehin gefüllte Kasse betrachten konnte. Der vielfach, theilweise mit Unrecht verschriene Balochino besetzte aber auch seine Hauptopern meistens mit drei Primadonnen, deren Annonce schon ungeheuren Zuspruch zur Folge hatte; Hr. Regierungsrath Holbein hingegen beschäftigt statt drei Primadonnen nur die Zerr und die alte Hasselt, die übrigens auf merkwürdige Weise ihre Stimme wieder zurück bekommen hat. Dagegen führte der jetzige Director statt drei Primadonnen, drei Glockenzeichen ein, und vor dem Hofoperntheater steht ein belivréeter und bestockter Portier, der den vorfahrenden Herrschaften, sowohl aus den Equipagen, als auch aus den Fiackern hilft. Die Theaterlust nimmt auf eine merkwürdige Weise ab, und wenn dieser Zustand gradatim in dem jetzigen Maaße so fortwächst, so giebt es in zehn Jahren wahrscheinlich weder Theater, noch Theaterpublikum, noch Theateragenten mehr. Man frage nur die beiden Wiener Agenten Prix und Holding, sie machen jetzt schon recht süß-sauere Gesichter. — Der Pianist Willmers ist gegenwärtig hier und macht, wie die Italiener sagen würden, furore und fanatismo. In einem Concerte im Hof-

operntheater spielte er aber auch wirklich ausgezeichnet schön. Unsere Concerte haben gegenwärtig, wie billig, sehr abgenommen, und nur noch einzelnen Virtuosen gelingt es Aufmerksamkeit zu erregen, die Productionen jedoch bestehen großentheils aus dem Zwecke für das Beste des verwundeten oder kranken Militairs, und zur zweiten Hälfte aus noch einem Wohlthätigkeitstheil, welcher jedoch dem ganzen Publikum ein undurchdringliches Geheimniß bleibt. Thalberg, ein natürlicher Sohn des Grafen Dietrichstein, ist ebenfalls in Wien, ist aber so hoch-aristokratisch, daß der größere Theil des Publikums nichts davon zu hören bekommt, und nur die Salons der hohen Herrschaften, von denen schon eine ganz erkleckliche Zahl in Wien sich wieder herumtreibt, sind so glücklich ihn zu hören. —

Ich will diesen Brief noch für einige Tage verzögern, da der Stoff desselben doch gar zu mager sich gestaltet, und sehen, ob in nächster Zeit sich nichts ereignet, was in Ihrer geschätzten Zeitschrift zu stehen verdient. Es hat sich seit einigen Tagen wirklich so Manches gefunden, unter andern haben wir jetzt ein Gastspiel des Hrn. Kreuzer, der wohl einige Mal in Wien sang, aber nie zu einem festen Engagement gelangen konnte. Zu diesem Zwecke hat man ihn wohl jetzt berufen, ich glaube jedoch kaum, nach seinen so zweifelhaften Erfolgen, daß es ihm gelingen dürfte, sich in der Gunst des hiesigen Publikums festzusetzen. Ferner hat es auch einen, durch sein Engagement am Hoftheater (welches seit der Revolution auch den Beinamen eines Nationaltheaters führt) bekannten Schauspieler, Namens Swoboda, gefallen, seine frühere, mit viel Glück begonnene Carriere zu verlassen und ein Tenorist zu werden. Da auch er ein schon ziemlich in Jahren vorgerücktes, älteres Theatermöbel ist, so besteht seine ganze hiesige Stellung nur darin, daß man ihn größtentheils blos in Operetten beschäftigt. Kund und zu wissen sei noch Ihrer werthen Zeitschrift, daß es dem Hrn. Erl ganz nach alter Theatermode gefallen hat, seinen hiesigen Contract zu brechen und von hier widerrechtlich durchzugehen. Eben deshalb ist man gezwungen gewesen, Hrn. Kreuzer (der von Mannheim kommt) zu berufen, obwohl es ihm, wie schon oben angedeutet, schwerlich gelingen dürfte, sich bei uns eine feste Stellung zu erringen. Hrn. Erl hat es vor einigen Monaten gefallen, seinen Contract zu brechen, weil er gegen Staudigl mit seiner Gage im Nachtheile stand. Es ist auch ganz sicher ein arger Mißgriff zu nennen, einen Bassisten in dieser Beziehung vor einem Tenor zu bevorzugen. — Der schon seit längerer Zeit dem hiesigen Publikum versprochene „Titus der Gütige" ist endlich gegeben worden, und wiewohl das hiesige Auditorium sich furchtbar langweilte, so beachtete man diese Stimmung so wenig, daß man ihn an drei aufeinander folgenden Abenden gab. Die eingestreuten Recitative rühren vom Ritter Ignaz v. Seyfried her, doch mag Süßmaier, der Zeitgenosse Mozart's, wohl manche in der Partitur gefundene Andeutung zur besseren Ausmalung des Ganzen benutzt haben. Ander, ein junger Tenorist, der seit einigen Jahren hier engagirt ist (sein erstes Auftreten war als Stradella in der gleichnamigen Oper), ist ein Künstler, der diesen Namen wirklich mit großem Rechte verdient, weil an ihm in jeder seiner Darstellungen ein erfreulicher Fortschritt zu bemerken ist. Er hatte das Unglück die Titelrolle singen zu müssen. — Als guten Spaß will ich Ihnen auch noch erzählen, daß der italienische Extenorist und jetzige deutsche Singlehrer Basadonna eine marktschreierische Annonce an alle Straßenecken anschlagen ließ, welche keine andere Folge nach sich zog, als daß er einen einzigen Schüler bekam, den er noch dazu gezwungen ist unentgeltlich zu unterrichten. Die Treffz soll in London gefallen und nach anderen Berichten wieder mißfallen, ihre Rivalin hingegen, die stets lächelnde Hellwig, ist nun k. k. Hofopernsängerin geworden, was die Rivalin, welche vor mehreren Jahren bei uns nur in der Operette beschäftigt war, bedeutend ärgern wird, wenn sie es erfährt. Ein sehr geschickter Bariton, Hr. Milde, ein Neffe unseres gleichnamigen Erzbischofs, ist jetzt wieder hier, doch zweifle ich, ob er dieses eben angedeuteten Verhältnisses wegen sich getrauen wird aufzutreten.

Edm. v. S.

Aus Liegnitz.

Wenn ich Ihnen hiermit einen Bericht über das musikalische Leben und Treiben im vergangenen Winter in unserer Stadt zusende, so geschieht dies in der Ueberzeugung, daß das, was uns in musikalischer Hinsicht hier geboten wurde, wohl einer Erwähnung in Ihrer geschätzten Zeitschrift werth ist. — Die Abonnement-Concerte, vom Musikdir. Tschirch veranstaltet, sind es wiederum, die uns des Guten am Meisten geboten haben. Die Aufführung des „Elias" von Mendelssohn, worin das erste Abonnement-Concert bestand, gab uns den Beweis, wie zahlreich unsere musikalischen Kräfte, und wie Tüchtiges dieselben unter einer verständigen Leitung zu leisten im Stande sind. Ohne auf die einzelnen Schönheiten dieses kostbaren Werkes einzugehen, können wir doch nicht umhin zu erwähnen, daß auf uns einzelne Nummern ganz besonders, als die Baalschöre, die Schlußscene

des ersten Theiles, die große Sopran-Arie und der Chor vom Erscheinen des Herrn im zweiten Theile, Eindruck gemacht haben. Die Ausführung war im Ganzen recht lobenswerth, und müssen wir die Mühe und die Ausdauer des Musikdir. Tschirch, wodurch eine solche gelungene Aufführung erreicht wurde, dankbar anerkennen. Weniger befriedigt hat uns im 2ten und 3ten Abonnement-Concert die Spinner- und die Jagdscene aus Haydn's Jahreszeiten, so wie die D-Dur Symphonie von Mozart, welche letztere von unserem sonst tüchtigen Orchester ohne Sinn und Verstand heruntergejagt wurde. Hingegen führten die Gebrüder Bilse und Pönitz ein Streichquartett von Mozart, G-Dur, ganz vortrefflich aus; ein Gleiches läßt sich auch von der von Tschirch vorgetragenen Beethoven'schen Sonate, Les adieux, sagen, welche aber dennoch vom Publikum sehr kalt aufgenommen wurde. Ein Beweis, daß dasselbe dergleichen Compositionen noch nicht zu fassen versteht, was seinen Grund wohl darin finden möchte, daß Sonaten uns zu selten zu hören gegeben werden. Einen würdigen Schluß dieser Concerte machte der Chor: Mache dich auf, werde Licht u. s. w. aus Mendelssohn's Paulus. — Unsere Liedertafel, die sich durch ihre Productionen bei Gesangfesten in Schlesien bereits einen guten Ruf erworben hat, ist in letzter Zeit nicht so thätig gewesen, wie früher. Es haben auch hier die politischen Wirren nachtheilig eingewirkt. Die Versammlungen wurden immer nur sehr spärlich besucht, und daher kam es auch, daß die Leistungen der Liedertafel in den vier von ihr veranstalteten musikalischen Soiréen sehr mittelmäßig waren. Hoffen wir, daß sie sich bald wieder auf ihre frühere Höhe aufschwinge. — Unter den fremden Künstlern, welche uns im verwichenen Winter besucht haben, zeichnete sich der Violinvirtuos Gulomy durch seine gediegenen Leistungen aus. Aber auch er wie alle Uebrigen haben hier schlechte Geschäfte gemacht. Gegenwärtig befinden sich zwei junge Künstler, Hackensöllner, Pianist, und Minkus, Violinist, aus Wien hier. Sie gaben im Theater ein sehr schwach besuchtes Concert, erwarben sich aber durch ihre vorzüglichen Leistungen viel Beifall. Ein zweites Concert, das sie veranstaltet hatten, fand leider gar nicht Statt. Ihre kleinen Hüte, die sie trugen, ließen so etwas auf demokratische Gesinnung schließen. Unsere noble Aristokratie hielt es daher für Pflicht, dergleichen Subjecten den Zuspruch zu versagen. —

— ph.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Clavierauszüge.

C. A. Mangold, Op. 30. Die Hermannsschlacht. Ein Päan in zwei Abtheilungen, Ged. von G. Logau.

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

F. X. Chwatal, Op. 6. Vier Lieder. Heinrichshofen. 10 Sgr.

Diese Lieder sind in einem leichten, sorglosen Style geschrieben, doch hat sich der Verfasser mit Glück vor dem Gebrauch gänzlich abgenutzter Phrasen zu wahren gewußt. Wir trauen dem Componisten in der That noch Besseres zu, und wenn die vorliegende Sammlung eine durchaus sorgfältige Behandlung des Stoffes vermissen läßt, so wollen wir die Ursache einer im Hintergrunde liegenden Speculation zuschreiben.

A. Schäffer, Op. 22 (Komus 45, 46, 48). Drei Lieder. Noth lehrt beten; Die Reactionaire; Das deutsche Kaiserlied. Schlesinger. Nr. 45 u. 46, 5 Sgr. Nr. 48, 10 Sgr.

Schäfereien in der bekannten Manier des harmlosen Componisten. Das deutsche Kaiserlied (Nr. 48) schreitet aus der Sphäre des schlechten Witzes heraus, und indem es auf den Boden der Gemüthlichkeit übertritt, giebt es uns ein ächtes Bild der Vertrauenspolitik des deutschen Pfahlbürgers. Es ist ursprünglich für Männerquartett geschrieben, und wird in dieser Fassung gewiß von größerer Wirkung sein, als in dem vorliegenden Arrangement.

A. F. Anacker, Op. 27. Drei Lieder für eine Baß- oder Altstimme. Hofmeister. Nr. 1. Das stumme Herz, 5 Ngr. Nr. 2. Was kettet uns an ein verwandtes Herz, 10 Ngr. Nr. 3. Der Schmidt und seine Werkstatt. 7½ Ngr.

Die Texte sind ernsten, moralischen Inhalts, und die dazu gegebene Musik schließt sich in entsprechender, würdiger

Weise an dieselben. Die Lieder sind gewiß eine erfreuliche und beachtenswerthe Erscheinung, und wenn es auch überflüssig scheint, dem erfahrenen Autor artige Worte zu sagen, so wird doch der unparteiische Leser dem Kritiker das Vergnügen gönnen, seine Anerkennung auszusprechen, ein Vergnügen, welches bei der Masse des Unbedeutenden, was er zu prüfen hat, recht hoch anzuschlagen ist. Wir empfehlen diese Lieder auf das Angelegentlichste.

J. Dessauer, 47stes Werk. Tarantella. **Mechetti. 1 Fl. C.M.**



Ein Paar Tacte darauf:



Im 2ten Vers ist dasselbe noch einmal zu verschlucken. Wir wehren uns gegen solche Composition wie das Mädel gegen die missliebigen Freier. Daß manches, aber auf bloßen Effect Hinauslaufende, besser gerathen ist, wie z. B.



und der 3te Vers in A-Dur, wo das verliebte Kind seinen Gegenstand findet, wir aber noch nicht, kann nicht entschädigen. Hr. Dessauer möge sich prüfen und auf bessere Wege zu kommen suchen.

Besprochen werden:

M. Levy, Op. 7. Liebe, Lust und Leid, für Sopran oder Tenor. Schlesinger. $\frac{1}{3}$ Thlr.

S. Saloman, Op. 20. Sechs Gesänge. Schlesinger. $\frac{2}{3}$ Thlr.

F. Messer, Op. 6. Vier Lieder. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

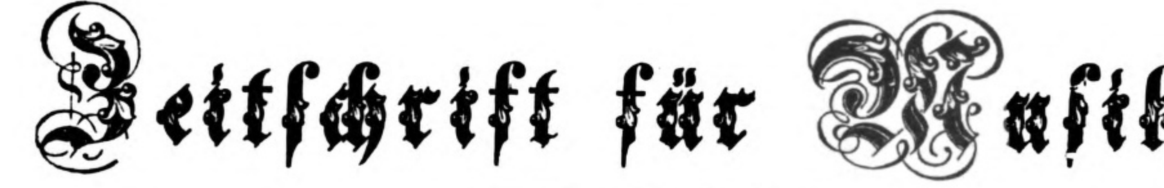
A. Maertens, Op. 3. Acht Lieder. Stern. 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

H. Stähle, Op. 5. Sechs Lieder. Luckhardt. 20 Sgr.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 48.** Den 14. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Carl Reinecke, Op. 17. Kleine Phantasiestücke. — Leipzig, F. Whistling. Pr. 25 Ngr.

Das Heft umfaßt funfzehn kurze, leicht ausführbare Stücke. Einige davon haben Ueberschriften, z. B. „Leierkasten mit Puppenspiel", „Reminiscenzen aus der Leipziger Thomaskirche", „Kleiner Schalk" u. s. w. Manch' sinniger Zug macht sich in ihnen bemerkbar, der Tonsetzer bekundet von Neuem sein nachahmendes, freilich nicht selbstschöpferisches Talent. Wenn ich das Ganze als eine nicht übel gelungene Copie des Jugendalbums von Schumann bezeichne, so glaube ich demselben kein geringes Lob damit zu spenden. Wie es scheint, so ist es meist eine von außen kommende Anregung, welche den Verf. zum Schaffen treibt, — nicht die innere Nothwendigkeit. Das hört man auch seinen Werken an; sehr Vieles in ihnen ist nur gemacht, zusammengefügt. Ein geschlossener künstlerischer Charakter tritt nirgends hervor. In denen der letzten Zeit zumal ist die hohe Würde und Bedeutung der Kunst verleugnet. Bestrebte sich anfangs die Zeitschr., dem Talente Reinecke's Anerkennung zu verschaffen, so darf sie jetzt eben so wenig verschweigen, daß die Hoffnungen, welche sie hegte, nicht in gewünschter Weise sich erfüllen. Es ist dies bereits in milderer Form ausgesprochen worden und muß daher jetzt, — der Ernst der Gegenwart gebietet es — wiederholt und ausdrücklich gesagt werden. Der Künstler soll fortschreiten, — die Aufgabe der Kritik ist, jedes Streben zu fördern. Wenn aber kein Weiterstreben sich zeigt, dann kann man wenigstens nicht verlangen, daß sie sich still dabei verhält. Gebe darum der Verf. bald Beweise, daß er den Beruf des Künstlers erkannt hat, trage er seinem Talente stets Rechenschaft, so wird kein Grund zu Mißstimmung mehr vorhanden sein. An und für sich sind die Stücke empfehlenswerth und gut zum Unterricht zu verwenden. Lehrer insbesondere seien darauf aufmerksam gemacht.

Sigismund Goldschmidt, Op. 18. Deux Nocturnes. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

— — — —, Op. 19. Chant d'Amour. Caprice. — Ebend. Pr. 20 Ngr.

Unterhaltungsmusik, mit Anstand und Sauberkeit auftretend. Ein irgendwie bedeutsamer Inhalt ist nicht darin verborgen. Die Melodien sind leidlich, jedoch ohne charakteristisches, individuelles Gepräge. Die sie umspielenden Figuren sind zumeist Thalberg'scher Art. Ist der Gattung solcher Musik Berechtigung zuzugestehen, so ist nichts gegen das Dasein dieser Stücke einzuwenden. Ihre nicht der Kunst, sondern dem Zeitvertreib dienende Bestimmung erfüllen sie. Man darf, wie die Sachen nun einmal noch stehen, schon zufrieden sein, wenn nur nicht Fadheit und Dummheit sich bei solchem Zeitvertreibe auf Kosten jeder höher anstrebenden Thätigkeit des Geistes ausschließlich geltend machen. Das geschieht aber

weder in den Nocturnen, noch in dem „Liebesgesang". Also mögen dieselben ruhig ihren Weg ziehen!

A. Dörffel.

Instructives für Pianoforte.

Stephan Heller, Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des Gefühls für musikalischen Rhythmus und Ausdruck. 25 Etudes de Piano pour former au sentiment du rhythme et à l'expression. — **Berlin, Schlesinger. In zwei Lieferungen. Pr. der 1sten Lief. 25 Ngr. Der 2ten Lief. 1 Thlr.**

Ueber den Zweck dieser Uebungsstücke spricht sich der Verf. dahin aus, daß er „jungen Schülern und Dilettanten Gelegenheit zu geben wünschte, ein Tonstück mit Ausdruck, Grazie, Eleganz, mit Energie und Geist, kurz mit dem der Composition innewohnenden Charakter vorzutragen, daß er vorzüglich aber in ihnen das Gefühl des musikalischen Rhythmus in seinen vielgestalteten Wendungen erregen und sie gewöhnen wollte, die oft nur leise angedeuteten Intentionen des Verfassers getreu wiederzugeben." Es ist also nicht einzig und allein auf Erlangung von Fingerfertigkeit, sondern recht eigentlich auf Bildung des musikalischen Sinnes abgesehen. Dazu sind die gebotenen Stücke in der That ganz brauchbar und empfehlenswerth. Daß dieselben zugleich musikalisch interessant, bedarf so wenig einer besonderen Versicherung, als daß die Behandlung des Instrumentes durchaus trefflich ist. Die Bezeichnung des Fingersatzes ist mit vieler Sorgfalt hinzugefügt worden und gleichfalls vorzüglich. Das Werk vereinigt somit alle Eigenschaften in sich, die ein werthvolles Unterrichtswerk haben muß. Leider ist es nicht frei von störenden Unrichtigkeiten, und daß die „progressive Folge der Etüden von Heller" auf dem Titel der ersten Lieferung als Op. 47, 46, 45 und 16, auf dem der zweiten als Op. 46, 25, 16 und 47 angegeben ist, zeugt von ziemlich starker Unordnung.

A. D.

Leipziger Musikleben.

Motetten-Aufführungen in der Thomaskirche vom 11ten Nov. vorigen bis 28sten April dies. J.

1. Jauchzet dem Herrn alle Welt, von Mendelssohn. 2. Aus der Tiefe ruf' ich, von Spohr. 3. Ruhig ist des Todes Schlummer, von Türk. 4. Schwingt euch auf aus niederm Staube, von Drobisch. 5. Selig die Todten, von Gradehand. 6. In's stille Land, von Kittan. 7. Du bist's, dem Ruhm und Ehre, von Haydn. 8. Er kommt, er kommt, der starke Held, von Hiller. 9. Ich freue mich des, daß mir, von Gährig. 10. Da Israel aus Aegypten zog, von Rich. Müller. 11. Gott ist mein Hirt, von Spohr. 12. Salve Regina, von Hauptmann. 13. Der Herr ist mein Hirt, von Kleinert. 14. Es ist eine Ros' entsprungen, von Reissiger. 15. Des Jahres letzte Stunde, von Schulz. 16. Verleih' uns Frieden, von Kittan. 17. Vater unser, von Fesca. 18. Was betrübst du dich, von Reissiger. 19. Sieh mein Aug' nach Zions Bergen, von J. Mosel. 20. Ich heb' meine Augen auf, von Richter. 21. Vater, den uns Jesus offenbarte, von Schicht. 22. Ein Hauch ist unser Leben, von Reissiger. 23. Singet dem Herrn, von Bach. 24. Jauchzet dem Herrn alle Welt, von Mendelssohn. 25. Beati mortui, von demselben. 26. Mein Herz erhebet Gott, von demselben. 27. Lauda anima mea, von Hauptmann. 28. Wir bringen weinend unsern Dank, von Zöllner. 29. Grates nunc omnes, von Weinlig. 30. Ich lasse dich nicht, von Bach. 31. Ehre sei Gott, von Hauptmann. 32. Herr, nun lässest du deinen Diener, von Mendelssohn. 33. Dem Chaos im Dunkel, von Weinlig. 34. Du bist der Gott der Kraft, von Reissiger. 35. Schwingt euch, frohlockende Lobgesänge, von Schicht. 36. O du, der du die Liebe bist, von Gade. 37. Wenn im letzten Abendstrahl, von Mendelssohn. 38. Ave verum corpus, von Mozart. 39. In's stille Land, von Kittan. 40. Du bist's, dem Ruhm und Ehre, von Haydn. 41. Herr, ich trau' auf dich, von Rich. Müller. 42. Wir, der Erde Pilger, von Schneider. 43. Wir drücken dir die Augen zu, von Schicht. 44. Auferstehn, ja auferstehn, von demselben. 45. Wenn nach manchem harten, von Reissiger. 46. Credo in unum Deum — Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, von Rich. Müller. 47. Wer unter dem Schutze des Allmächtigen bleibt, von Richter. 48. Die mit Thränen säen, von Schicht. 49. Siehe, um Trost war mir sehr bange. 50. Ich und mein Haus, von Hauptmann.

Eine lange Zeit liegt zwischen meinem ersten Bericht und eine große Zahl seither aufgeführter Tonstücke steht vor unseren Augen. Könnte ich mit recht viel Befriedigung auf diese Auswahl blicken und darin einen merkbaren Schritt zum Besseren entdecken, veranlaßt durch meine erste Besprechung; des wahrhaft Guten unter der großen Masse ist jedoch wieder äußerst wenig, und man möchte wünschen, den prüfenden Blick und die sichtende Hand des trefflichen Leiters der Anstalt mehr zu gewahren. Blicken wir näher auf das Gebotene, so sind die Motetten von Mendelssohn, Hauptmann, Bach wieder die hervorragenden, ihnen schließen sich die von Haydn und Richter an, auch Zöllner, Gährig, Richard Müller und Kittan verdienen Erwähnung, da bei den beiden letztgenannten, obgleich die Selbstständigkeit noch fehlt, doch ein gutes Streben durchblickt. Gänzlich über Bord geworfen müssen aber werden die gehörten Motetten von Türk, Gradehand, Hiller, und die äußerste

Sorgfalt ist zu verwenden bei der Wahl der Motetten von Reissiger, Schicht, Weinlig, soll das Interesse des Musikers wirklich ein erhöhtes werden. Spohr, als Kirchencomponist zumal im reinen Vocalsatz, kann nicht genügen, Gade, bei aller Schönheit der Harmonie, bewegt sich mit reinen Singstimmen unfrei, es fehlt der Fluß und merkt man, daß er sich nicht in seiner ihm angehörenden Sphäre ergeht. So viel über den Stoff selbst, auf dessen sorgfältige, gewissenhafte Wahl ich nochmals zurückkam. Ueber die Ausführung läßt sich sagen, daß sie größtentheils lobenswerth war, nur möchte ich das Gloria der Mendelssohn'schen Motette: Jauchzet dem Herrn, nicht zu langsam, eher etwas frisch gesungen, und die Motette von demselben: Herr, nun lässest du deinen Diener — etwas bewegter, als sie zu Gehör kam, wünschen. Ein Präfect aus der strengen Schicht'schen Zeit, jetzt noch ein trefflicher Sänger, theilte mir bei Gelegenheit der oben genannten Türk'schen und Hiller'schen Motetten mit, wie man zu seiner Zeit dergleichen vorzuführen sich nicht getraut haben würde, auch bestand da noch das Gesetz für die Präfecten, daß ein jeder von ihnen jährlich vier Motetten von Componisten, die sich bei den Aufführungen bewährt hatten, in die Bibliothek der Anstalt liefern mußte. Möchte dieser Gebrauch doch noch bestehen oder zum Wohl der Anstalt wieder eingeführt werden. Wie Einziges die Thomasschule überhaupt in Kirchenmusiken früher besaß, bietet sich mir hier Gelegenheit zu erwähnen. Sie besitzt es leider nicht mehr, und für die musikalische Welt ist es bis auf diese Stunde verloren gewesen, eine unausbleibliche Folge des Mangels in der früheren Verwaltung der Schulbibliothek. In der Leipziger musik. Zeitung vom Jahre 1803, Band 5, Seite 247 heißt es über Seb. Bach's Motetten und Cantaten, die sich auf der Thomasschule befanden: Ein wahres Verdienst hat sich Hr. Musikdir. Müller in den Concerten auf der Thomasschule dadurch erworben, daß er den reichen Schatz der Kirchencantaten seines großen Vorfahren an dieser Schule, des unvergeßlichen Sebastian Bach, aus der Verborgenheit hervorrief, und mehrere davon in diesem Concert, einige auch in den Kirchen, aufführte. Sehr wenige auch von den gründlichsten Kennern der Werke Bach's wissen von diesen seinen Arbeiten, außer vom Hörensagen. Ihre Anzahl, alle von Bach's eigener Hand in der Bibliothek der Schule, steigt über hundert. Niemand, der mit diesen erhabenen und tiefen Producten des größten Contrapunktisten der Welt nicht bekannt ist, kann sagen, daß er ihn genug kenne, indem er eben hier sein Eigenstes, Vorzüglichstes und gleichsam die Quintessenz seines Geistes niederlegte. Durch sie wird zugleich das von Flachen oder nicht Unterrichteten immer wiederholte Urtheil: Bach sei der größte musikalische Rechenmeister gewesen, aber auch weiter nichts — am sichersten widerlegt; denn sie enthalten zugleich so sinnige und ausdrucksvolle Stücke, besonders im Erhabenen und wehmüthig-Trauernden, daß noch nicht Ein Zuhörer, auch wenn er, ohne alle gelehrte Kenntnisse der Harmonie, nur ein offenes Herz mitbrachte, nicht dadurch wäre ergriffen worden. Nach vormaliger Sitte liegen ihnen oft alte Choräle zu Grunde, wo denn auch nicht selten die Texte, bei Allen, die ihr Inneres nicht bis zu solchem Wasser auf- und abgeklärt haben, daß es durch jeden harten Ausdruck, jedes unzarte Bild getrübt wird — zur Verstärkung des rechten Effectes beitragen. Wer unter den bisher aufgeführten Cantaten z. B. die über: O Ewigkeit, du Donnerwort — oder über: Mache dich mein Geist bereit — nur Einmal gut ausführen gehört hat, vergißt wenigstens die Hauptsätze in seinem Leben nicht, und ist um ein edles Besitzthum reicher. — Wo sind diese Schätze hin? Wer zeigt uns den Weg, sie wieder zu entdecken?

—20.—

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Fr. v. **Romani** (früher Richter-Ilsenau) und Frau **Marlow** gastirten mit vielem Beifall in der deutschen Oper in London. Sie traten im Freischütz auf und mußten das Duett im 2ten Act wiederholen. Auch gastirte Frl. **Walther** von Cassel im Fidelio.

Hr. **Tichatscheck** gastirt noch immer in Berlin, und trat als Robert in Robert der Teufel, und als Hüon im Oberon auf. Frau Köster gab eine so liebenswürdige und reizende Alice, daß sie bei offener Scene gerufen wurde.

Frl. **Babnigg** ist jetzt in London, und hat in Hofcirkeln vor der Königin mit vielem Beifall gesungen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Musikdir. **Franz Commer** in Berlin, hat von dem König der Niederlande, für seine Herausgabe der vorzüglichsten classischen Musikwerke der Niederländer, den Orden der Eichenkrone erhalten.

Vermischtes.

Hr. **Deichmann** jun., Besitzer des Wilhelmstädter Theaters in Berlin, wird noch ein Sommertheater daselbst gründen.

Eine Parodie auf Meyerbeer's „Prophet" ist entstanden unter dem Titel: „der Esel des Babtist oder die Wiege des Socialismus".

Die nächsten Opern, welche im **Leipziger Theater** zur Aufführung kommen sollen, sind „Genofeva" von R. Schumann, und „der Prätendent" von Kücken.

In Berlin gab die Gesanglehrerin Fr. **Zimmermann** eine Gesangsaufführung, in welcher viele Chöre, Arien, Duette und Lieder von ihren Schülerinnen aufgeführt wurden.

In der Plenar- und Wahlversammlung der Königl. Akademie der Künste in **Berlin** wurden nachbenannte ordentliche und Ehrenmitglieder gewählt: I. Ordentliche Mitglieder. a) Einheimische Mitglieder: Ferd. Hiller, Musikdir. in Düsseldorf; Heinr. Dorn, Kapellmstr. in Köln; Otto Nicolai, Kapellmstr. in Berlin; Jul. Schneider, Musikdir. in Berlin. b) Auswärtige Mitglieder: Wenzel Tomaschek, Musikdir. in Prag; Peter Jos. Lindpaintner, Kapellmstr. in Stuttgart; Franz Lachner, Kapellmstr. in München; François Auber, Dir. des Conservatoriums zu Paris. II. Ehrenmitglieder: Der regierende Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, Componist der Oper „Zaire"; S. W. Dehn, Custos der Musikwerke der Königl. Bibliothek in Berlin. Durch hohe Verfügung vom 11ten Mai wurden diese Wahlen genehmigt. (N. B. Musikztg.)

Vom Geiste der Musik. (Aus Carus, Mnemosyne, S. 45.) Gedanken, Vorstellungen, Thaten des Menschen entspringen theils aus seinem eigenen Inneren, wie Knospen, Blätter und Blüthen aus einem Zweige, theils werden sie ihm von Außen aufgedrungen, indem sich die Welt in seinem Wesen spiegelt oder ihre Kräfte durch ihn hindurch wirken wie ein durch Glas dringender Lichtstrahl. Nun ist aber klar, daß die Vorstellungen, die Handlungen, so weit sie im Inneren des Menschen selbst wurzeln, sie müssen aus einem gewissen inneren geheimen Keim hervorgehen, der früher da ist als Vorstellung, Wort und That, kurz der der noch unausgesprochene Zustand des Menschen selbst ist. Könnte nun dieser Zustand durch irgend ein bestimmtes Zeichen sich äußerlich manifestiren, ohne daß er vorher zu besonderen wörtlich auszudrückenden Begriffen und Handlungen sich gestalten dürfte, so müßte dadurch zugleich die ganze möglicher Weise aus diesem Zustande hervorgehende Kette von Handlungen und Worten dem verwandten Genius eben so gewiß im Voraus anschaulich werden, als etwa dem geübten Pflanzenkenner schon das Samenkorn genügt, um daraus die ganze Vorstellung von der Pflanze zu erhalten, welche, wie er weiß, nur eben aus diesem Samen sich entfalten kann. Die eigentliche Bezeichnung dieses primitiven Zustandes, dieser inneren Ursache äußerlich hervortretender menschlicher Worte und Thaten scheint mir nun in der Musik gegeben, welche, obwohl selbst nur ein vorüberschwebender Hauch, doch recht eigentlich das geheimnißvolle Ei des Kneph ist, aus welchem hier eine Welt mannichfaltiger Bestrebungen sich entfaltet. Ehe also noch ein Seelenzustand in Worten und Thaten sich ausgesprochen hat, faßt ihn der wahre Musiker an der Wurzel, hebt ihn, wie ein geschickter Gärtner den Keim der Pflanze, hervor aus mütterlicher Erde, und bringt ihn in seiner Urgestaltung mit allen in ihm vorgeahnten Wundern unmittelbar so zur Auffassung. Daher also das Eindringliche, das ganz allgemein Menschliche dieser Kunst, daher aber auch das Mysteriöse und das schwer im Inneren Zugängliche derselben, daher die Möglichkeit, wie in einem kurzen Tongange eine menschliche Individualität, ein gewisser menschlicher Zustand so schneidend ausgedrückt sein kann (man denke an Mozart's Don Juan oder die Zauberflöte), und daher endlich auch das Aufregende und gewaltig Fortreißende dieser Kunst, deren inneres Wesen gerade zu in's Herz bringt, eben weil sie den geschilderten Zustand in seinem Urquell selbst am Herzen erfaßt. Kurz und gut, der ächte Musiker hat die wahre poetische Reichs-Unmittelbarkeit. Ich habe genug gesagt für Den, der überhaupt organisirt ist das Mysterium der Musik zu fassen; wer blos den Klang hört und nicht die Seele in der Hülle der zitternden Luftwelle herauszufühlen gemacht ist, Dem kann Alles weitere Reden nichts nützen — also basta!

Ist aber nun Musik wirklich und recht eigentlich die Kunst des Primitiven, so muß auch von ihr allerdings eine besondere Tiefe gefordert werden, wenn sie ihrer Bedeutung genügen soll; und wie an einem Gebäude ein verschobener Dachziegel wenig bedeutet, aber ein verschobener Grundstein das Ganze zum Einsturz bringen muß, so ist auch die Musik, wenn ihr eigentlicher innerer Grund verfehlt und verschoben ist, ohne allen weiteren Halt, und sinkt zum puren Ohrenkitzel oder zu einem Rechenexempel und Kunststück herab. Entschieden anders verhält es sich dagegen z. B. mit der bildenden Kunst — sie kann immer noch den Werth eines Naturspiegels behalten, sollte sie auch auf ein inneres poetisches Leben verzichten. Sehen wir darum nicht, daß selbst ganz unproductive, ja wohl sehr geistarme Menschen, wenn sie mit sorgfältiger Treue einen Naturgegenstand nachahmen, doch allerdings noch oft etwas wahrhaft Interessantes hervorbringen können, denn immer wird noch selbst eine solche Nachbildung an das unendliche Kunstwerk der Natur erinnern, da hingegen eine geistlose, nicht vom schöpferischen Genius selbst ausgegangene Musik nichts als tönend Erz und klingende Schelle ist, und zwar darum, weil sie eben ihrer Natur nach gar nicht oder nur in sehr geringem Grade nachahmende Kunst sein kann. —

Druckfehler. Nr. 46 S. 249 Sp. 1 Z. 14 ist zu lesen: Schöpfungen, treu ihrem Berufe u. s. w.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 49.** Den 18. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Wissenschaft und Kritik,

rücksichtlich ihrer Stellung zur Kunst und zum, in der letzteren anzustrebenden Fortschritt. *)

Beleuchtet von

C. Koßmaly.

(Vergl. Neue Zeitschr. f. Mus. Bd. 29. Nr. 37, den Artikel: „der Fortschritt", und Bd. 30. Nr. 12 „Kleine Zeitung".)

— „Grau, Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum!"
Göthe.

Das, im November 1848 vom Vorstande des Leipziger Centralvereins zur Mittheilung an den hiesigen Tonkünstler-Zweigverein zum Behuf gegenseitigen Meinungsaustausches über die einzelnen, darin enthaltenen Punkte — uns eingesandte Programm enthielt u. a. den Passus:

„schon vor Jahren habe ich ausgesprochen, wie die frühere Periode naturalistischen Schaffens zu Ende gehe, und Wissenschaft und Kritik in Zukunft mit der tonkünstlerischen Thätigkeit sich verschwistern müßten, wenn Bedeutendes geleistet werden, wenn Fortschritte gemacht werden sollten" — —

welchem der Unterzeichnete sich veranlaßt fand, folgenden Satz entgegen zu stellen:

„nach unserer Ansicht wird das Eigentliche und Hauptsächliche, worauf es bei aller Kunst ankommt: die schöpferische Kraft nämlich — die Erfindung — immer etwas, von allem Einflusse der abstracten Wissenschaft Unabhängiges sein; und können wir daher der Wissenschaft und Kritik die, in der bezeichneten Stelle ihnen vindicirte, entscheidende Bedeutung nicht zu erkennen".

Diesen Einwand sucht der Red. dies. Bl. — nach vorherigem Zugeständniß, „daß die schöpferische Kraft so sehr das Erste und Wesentlichste sei, daß ohne sie von künstlerischer Thätigkeit nicht die Rede sein könne, und daß aus diesem Grunde derselben in der erwähnten Stelle nicht besonders gedacht sei" — zunächst durch die Bemerkung zu entkräften:

„daß es sich ja nicht darum handle, die schöpferische Kraft durch Wissenschaft und Kritik zu ersetzen, sondern lediglich die erstere durch die letztere zu steigern".

Was nun diese nachträgliche Modification betrifft, so erlauben wir uns, dagegen zuerst geltend zu machen, daß der dadurch erzielte — die, der Wissenschaft und Kritik zuerst eingeräumte, hohe Bedeutung bedeutend herabstimmende — andere Sinn in der betreffenden Stelle des Programms nicht enthalten, und auch — nach der ursprünglichen Fassung derselben — schwerlich daraus herauszulesen war; wie jedoch zum ersten, unerläßlichen Erforderniß eines solchen, die leitenden Principien und Tendenzen des Vereins in allgemeinen, großen Zügen darlegenden Schriftstücks vor allen Dingen eine, jede Möglichkeit eines

*) Ich gebe den hier mitgetheilten Artikel ohne weitere Bemerkungen, da eine ausführliche Erwiderung von mir in einer der nächsten Nummern folgen wird.
Fr. Br.

nur halben oder gar Mißverständnisses ausschließende Klarheit und Bestimmtheit gehört haben dürfte.

Aber auch die, ob immer auch schon einschränkende Behauptung an sich selbst: „daß die Wissenschaft und Kritik die schöpferische Kraft zu steigern im Stande sei" — können wir nicht gelten lassen. Gestützt auf die, durch vielfache Erfahrungen und Beispiele älterer wie neuerer Zeit bewährte, und somit unumstößlich in uns gewordene Ueberzeugung:

> „daß die Versenkung in die Gebiete der abstracten Wissenschaft, — weit entfernt, fördernd und steigernd auf die Productionskraft einzuwirken, — vielmehr der — bei allem künstlerischen Schaffen so sehr wesentlichen — Unbefangenheit und Naivität entschiedenen Eintrag thut; eben so wie die dialectischen Spitzfindigkeiten eines theoretisirenden und zersetzenden Kriticismus die ruhige Strömung der musikalischen Inspiration stören — wo nicht — oft gar versiegen machen",

müssen wir sie vielmehr entschieden ablehnen, indem wir, — sollte es noch einer triftigeren Begründung dieser Ablehnung bedürfen, wiederholt auf das, freilich auch sehr vieldeutige, allbekannte:

> „Grau, Freund, ist alle Theorie,
> Und grün des Lebens goldner Baum" —

wie auf das Schiller'sche:

> „Nur der Irrthum ist das Leben,
> Und das Wissen ist der Tod;"

ferner auf den bekannten Ausspruch Göthe's: „daß alles müßige Theoretisiren, alles unfruchtbare kritische Zergliedern und Herausklügeln ästhetischer Lehrsätze, Regeln u. s. w. immer das untrügliche, bedenkliche Zeichen augenblicklich eingetretener Geistesebbe und Inproductivität sei"; — und endlich auf gewisse Erscheinungen des Tages — auf jene vorwiegend gelehrten Musiker hinzuweisen, die — mit aller Wissenschaft, Kritik und Theorie über und über gesättigt — doch auf dem Felde der musikalischen Production selbst — wirklich Neues und Bedeutendes nicht zu Tage gefördert haben. Geht hieraus nicht mit ganz unzweifelhafter Klarheit hervor, daß „Wissenschaft und Kritik" statt: die schöpferische Kraft zu „steigern", dieselbe vielmehr entschieden beeinträchtigen, und daß jene zuletzt bezeichneten Tonkünstler — ohne jenen verhängnißvollen und bedenklichen Dualismus in ihrer, abwechselnd bald wissenschaftliche und kritische Bestrebungen, bald wieder nur rein musikalische Thätigkeit verfolgenden, Richtung, — im Gebiete der letzteren vielleicht ungleich Bedeutenderes geleistet haben würden.

Etwas Anderes ist es mit der Selbstkritik; und stimmen wir — in diesem Sinne — vollkommen mit Hrn. B. überein: „daß die Werke des Künstlers um so reineren Geschmack zeigen und um so geläuterter sein werden, je gewissenhafter und strenger er in der Ausübung der ersteren zu Werke geht. Eben so halten auch wir die Ansicht: „der Musiker habe sich die formelle Gewandtheit anzueignen; das Talent, der Inhalt des gesammten Empfindens sei etwas von der Natur Gegebenes, dem Nichts genommen, Nichts hinzugefügt werden könne; das in ihn von der Natur Hineingelegte habe der Künstler auszusprechen, weiter nichts" — — für eine beschränkte, einseitige, so wie wir auch darin vollkommen beipflichten, daß „auch die Empfindung einer Entwickelung, einer Erfüllung mit höherem und reicherem Inhalt fähig — und dadurch eine „Steigerung der gesammten Persönlichkeit möglich sei". Nur fragt sich's, — aus den so eben angedeuteten Gründen — ob jene „Entwickelung und Erfüllung der Empfindung mit höherem und reicherem Inhalt" gerade durch die Wissenschaft und Kritik zu erzielen sei; ob sie, wie die dadurch zu ermöglichende „Steigerung der gesammten Persönlichkeit" nicht vielmehr eine Aufgabe ist, deren Lösung immer erst dem Leben selbst —, der Welt — nicht der bloßen Wissenschaft und Kritik vorbehalten bleibt, — wie ja auch immer die ersten beiden — und nicht die Kunst allein — es sind, von denen — wie jeder Künstler, so auch der Tonkünstler — erst die letzte Ausbildung empfängt. Den anregenden und steigernden Einflüssen von Welt und Leben aber vermag der Künstler, wenn er auch sich dagegen abschließen, sie „verschmähen" wollte, sich nicht zu entziehen.

Wenn weiterhin gesagt wird, daß „diejenigen Künstler, welche nichts zu sagen haben, als das ganz Unbestimmte, allgemein Menschliche, welches sie von Haus aus besitzen — in der Regel nur Trivialitäten aussprechen", so fragen wir zuerst: „ist denn etwa die Musik die Kunst ganz bestimmter oder gar abstracter Begriffe, — oder ist sie nicht vielmehr die — vorzugsweise auf die menschliche Individualität angewiesene Kunst — d. h. die Kunst der menschlichen Affecte, Seelenstimmungen und -Zustände — und zwar: der, — durch das beschränkte und beschränkende Wort allein — eben nicht wiederzugebenden Seelenzustände?" Ferner: „ist denn jenes allgemein Menschliche und die hervorragende Begabung für dessen künstlerische Aussprache gerade so gering anzuschlagen, wenn letztere mit einer solchen Gewalt des Ausdrucks, der Gestaltung und der Empfindung gepaart ist, wie dies bei unseren großen Meistern der

Fall war"; — — und endlich: „ist's denn wirklich eine so ausgemachte Sache, daß die Aussprache des, wenn auch nur „ganz Unbestimmten", „allgemein Menschlichen" gerade nur „Trivialitäten" in sich schließen müsse? — —

Hr. B. statuirt zwar einen „Unterschied" oder richtiger: eine Ausnahme von letzterer Behauptung — begründet in „ganz hervorragendem Talent, — ursprünglicher Begabung mit höherem Talent"; — worauf wir zu bemerken haben, daß bei unserer Widerlegung durchgehends nur von der Voraussetzung eben einer solchen Ausnahme — nämlich nur des „hervorragenden, mit höherem Inhalt ursprünglich begabten Talentes" — ausgegangen wurde, indem wir durchaus nicht der demüthigenden und entmuthigenden Ansicht sind, daß unsere Zeit — in Bezug auf „höhere Talente" und Capacitäten — gerade so stiefmütterlich bedacht und nur auf Mediocritäten angewiesen sei; auf welche die eben besprochenen Aufstellungen allerdings eher zu treffende Anwendung finden würden.

Haben wir bisher die Möglichkeit der Steigerung der eigentlichen schöpferischen Kraft vermittelst der bloßen Wissenschaft und Kritik entschieden bestritten, so theilen wir dagegen vollkommen die Ansicht, daß „die Lectüre der Meisterwerke der Poesie unmittelbaren Einfluß auf die productive Thätigkeit haben werde". Nur vermögen wir nicht wohl einzusehen, wie Hr. B. dazu kommt, unter wissenschaftlichen Bestrebungen und kritischer Thätigkeit auch „die Lectüre der Meisterwerke der Poesie" — also einer schaffenden Kunst — und zwar der vielfach wahlverwandten, der Schwesterkunst zu begreifen. — Auf die nun folgende Bemerkung: „wie der Musiker nicht blos Componist sei, sondern seine Kunst in Kirche, Theater, Concert u.s.w. zu vertreten habe" — ist zu erwidern, daß der Musiker allerdings vor allen Dingen Componist ist, und seine Kunst in Kirche, Theater, Concert sicherlich um so wirksamer vertreten wird, je ausgezeichnetere Werke in den mehrgenannten Gebieten er zu componiren im Stande ist.

Die Ursache der, in musikalischen Sphären uns so oft begegnenden „subjectiven Schrullen, Sympathien und Antipathien" möchte wohl weniger in dem vorgeblichen, bisherigen „Mangel an höherer, wissenschaftlicher Ansicht von der Kunst", als vielmehr nur in der, im musikalischen Temperament begründeten — vorwiegend phantastischen Geistesdisposition und der — daraus entspringenden — Hinneigung zu Bizarrerien und Wunderlichkeiten, — so wie in dem so häufigen und so rasch vor sich gehenden — von Aeußerlichkeiten oft ganz unabhängigen — Stimmungswechsel des Musikers zu suchen sein.

Was die „Nothwendigkeit des Strebens nach höherer Auffassung der Kunst, — um derselben im Bewußtsein der Nation, in dem Bewußtsein der Gebildetsten einen würdigeren Platz zu verschaffen," — betrifft, so müssen wir gestehen, daß uns die Höhe der Kunstauffassung, wie sie uns z. B. aus Seb. Bach's beiden „Passionen", aus Gluck's „Iphigenie", aus den, Haydn gewidmeten, „Quartetten" Mozart's, oder aus der Beethoven'schen „C-Moll Symphonie" entgegentritt, vollkommen genügt, und für alle Zeit ausreichend erscheint. Suche man sich vor allen Dingen auf dieser Höhe der Anschauung zu erhalten, oder vielmehr erst sie wieder zu erreichen; suche man die hohe künstlerische Weihe und Bedeutung der Werke jener Heroen erst wirklich einmal zum vollen Bewußtsein der Nation, zum wahren, innigen Verständniß jener sogenannten „Gebildetsten" zu bringen: — dann wird von selbst die Kunst einen würdigeren Platz in der Gesellschaft einnehmen — — daß sie dies bisher noch nicht vermocht, zeigt nur: wie es bisher mit jenem vorgeblichen Bildungssuperlativ eigentlich beschaffen war. Daß „sich Viele von der Tonkunst zurückgezogen, — daß man sie als einen Gegenstand zu betrachten anfing, welcher der Forschung am wenigsten zugänglich sei", finden wir sehr erklärlich, wenn auch nicht aus den von Hrn. B. angegebenen Gründen, sondern daraus: weil eben — nach der von uns verfochtenen Ansicht — die Tonkunst ein Gebiet ist, dem mit wissenschaftlicher Speculation und Reflexion allein nicht beizukommen ist, sondern das nur dem wirklichen, productiven Talente seine Tiefen und Geheimnisse erschließt. Außerdem erlauben wir uns noch, an Lichtenberg's bekannten Ausspruch: „wenn ein Buch und ein Kopf zusammentreffen, und es klingt hohl — muß da immer die Schuld am Buche liegen?" — zu erinnern.

Hinsichtlich des sich daran schließenden Satzes: „dies hat zur Folge gehabt, daß man das ganze Gebäude als aus Willkührlichkeiten zusammengesetzt ansah, die Musiker als, von dem allgemein Vernünftigen ausgeschlossen betrachtete und sie in die Sphäre der bewußtlosen Naturen stellte (Hegel)" — so sind Musik und Musiker bereits seit Kant hinlänglich daran gewöhnt, von den Philosophen vornehm über die Achsel angesehen und kurz abgefertigt zu werden, als daß dergleichen Artigkeiten sie jetzt noch besonders außer Fassung zu bringen vermöchten. — —

Sonderbar! — Was würde nur der Philosoph sagen, wenn ihm der Musiker in seine Argumentationen und Consequenzen, in sein „Ich" und „Nicht-Ich" und andere abstracte Dinge, — die gänzlich außerhalb der eigentlich musikalischen Sphäre liegen, — drein reden wollte? — Würde er ihn nicht mit einem, und zwar vollkommen berechtigten „Noli turbare meos circulos" empfangen und zugleich abweisen? — während er selber, der Philosoph, über die, seinem Verständniß eben so fern liegende Tonkunst zu urtheilen und abzuurtheilen sich anmaßt, und gewisse, in ihrem innersten Wesen begründete Erscheinungen in der Musik ohne Weiteres für „Willkührlichkeiten" zu erklären wagt, blos: weil sie ihm — dem Laien — so erschienen sind — (vergleiche wieder Lichtenberg's Ausspruch) — der Musiker wird daher sich begnügen, dem Philosophen das Goethe'sche

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!"

und aus der Schrift:

„meine Wege sind nicht eure Wege und meine Gedanken nicht eure Gedanken" —

zuzurufen, und sich im Uebrigen mit der, von allen Sachverständigen längst anerkannten Thatsache trösten: daß auch die Musik ihre, freilich nicht jedem unberufenen philosophischen Eindringling und ästhetischen Gründling gleich zugängliche Logik, ihre Voraussetzungen und Folgerungen u. s. w. habe, und daß in manchen Partituren Bach's und Mozart's mehr „Bewußtsein" dessen, um was sich's handelt, und mehr „allgemein Vernünftiges" enthalten ist, als in manchem berühmten philosophischen Systeme sich vorfindet.

Die hochtönende Schlußphrase: „daß die Musik im Stande sein müsse, ihren geistigen Inhalt wirklich darzulegen, wenn sie als geistige Macht anerkannt sein wolle" — anlangend, so gestehen wir gern — obschon beschämt — unsere Schwäche und Ohnmacht ein, nämlich: daß sie für unser Fassungsvermögen zu hoch — oder zu tief — ist; — — das Einzige, wozu unsere — nach so starkem, philosophischem Zusetzen wohl natürliche — Verschüchterung uns noch kommen läßt, ist die bescheidene Bemerkung, daß — gesteht man einmal der Musik einen bestimmten „geistigen" Inhalt zu, die Möglichkeit der „wirklichen Darlegung desselben" sich gewissermaßen von selbst verstehe.

Möge man in vorstehenden Erörterungen wenigstens den redlichen Eifer und die Bereitwilligkeit, alle diese, von der Leipziger Versammlung — laut Bericht — als ihre Ansicht erkannten Sätze in nochmalige, uns anempfohlene Erwägung zu ziehen — nicht verkennen. Möge man aber auch — wenn wir durch das Resultat dieser Erwägungen zu einer Aenderung oder gar Aufgebung unserer Ansicht uns nicht bewogen finden, — dies nicht etwa einem blos eigensinnigen Beharren auf vorgefaßten Meinungen zuschreiben, sondern in dem Umstande, daß alle reifliche und gewissenhafte Erwägung immer wieder dieselben Gegenargumente hervorrief, eben nur den Beweis finden, daß jene, mehr durch rhetorischen Schimmer als durch innere Haltbarkeit, sich auszeichnenden Sätze eine genauere und gründliche Prüfung nicht vertragen. Zur näheren Begründung dessen mag es uns vergönnt sein, auch über einige, in dem Artikel: „der Fortschritt" enthaltene Aussprüche uns freimüthig zu äußern.

In dem erwähnten Aufsatze heißt es u. a.:

„und es wird der Beruf für die Träger jedes geistigen Gebiets, dem Strom der allgemeinen Bewegung zu folgen, und dem geistigen Inhalt jedes Zeitabschnitts willig als Organ zu dienen. Auch die Kunst ist berufen, den jedesmaligen Inhalt ihrer Zeit in ihren Werken zur Erscheinung zu bringen. In diesem Sinne wird zunächst die Mahnung nach einem unablässigen Fortschreiten von uns ausgesprochen — der Künstler soll den neuen Inhalt der Zeit in sich selbst und somit auch in seine Werke aufnehmen u. s. w."

Diesem Ausspruche stellen wir folgenden entgegen:

„Jeder große Kunstgeist steht nicht nur über seiner Zeit, sondern überhaupt: über der irdisch endlichen Zeit, und hat demnach eine andere Aufgabe, — wird von einem höheren Streben erfüllt, als blos: „dem geistigen Inhalt seiner Zeitperiode als Organ zu dienen"."

Gegen die Zumuthung einer solchen Dienstbarkeit und Abhängigkeit wird er vielmehr mit aller Macht und mit Recht sich sträuben, da er — vermöge seiner bedeutenden Individualität und selbstständigen Productionskraft — den Inhalt für seine Werke nicht erst „dem Inhalt der Zeit zu entnehmen und in sich aufzunehmen" braucht, sondern in sich selbst schon vorfindet. Indem er diesen Inhalt nun lediglich von den Eingebungen und der gebieterischen Stimme des Genius — nicht etwa von irgend welchen vorübergehanden Zeitaufgaben und -Tendenzen — geleitet und bestimmt, in seiner ganzen neuen Eigenthümlichkeit zu Tage fördert, ist vielmehr er selbst es, welcher der Zeit einen neuen Inhalt verleiht, indem er derselben den individuellen Stempel seines Geistes auf-

drückt *), denn: — der Mensch macht die Zeit und nicht: die Zeit den Menschen —, eine Auffassung, die auch schon in der allbekannten, treffenden Bezeichnung sich kundgiebt, welcher man sich, wenn von gewissen hervorragenden Kunstgenien und ihren Schöpfungen die Rede ist, zu bedienen pflegt, — nämlich: „daß sie ihrer Zeit vorausgeeilt sind". Dieses „der Zeit Voraus eilen" — was ist es aber Anderes, als eben der Fortschritt, im eigentlichsten Sinne des Worts, dessen tiefe Begründung in der Natur, dessen — sich daraus ergebende — Nothwendigkeit und Berechtigung **) nur ein, in einseitigen Vorurtheilen eines — nur gewissen Zeitperioden und Künstlern zu Theil gewordenen — ausschließlichen Privilegiums des Geistes Befangener wird verkennen wollen; während der Verständige und Unbefangene nur auf gewisse Erscheinungen und Momente in der Kunst hingewiesen zu werden braucht, um alsbald zur richtigen Einsicht hierüber zu gelangen. Welche gewaltigen Umschwünge und Entwickelungen in der Tonkunst bezeichnet allein nur z. B. der Zeitraum von Händel und Bach bis zu Gluck; welche Riesenfortschritte, — wie viele neue und außerordentliche Entdeckungen haben wieder — vom letzteren bis zu Mozart und von diesem bis zu Beethoven stattgefunden. Nur aber haben die genannten großen Meister diese Fortschritte nicht etwa dadurch zuwege gebracht, daß sie erst „den Inhalt ihrer Zeit sorgsamlichst in sich aufnahmen", oder daß sie sich besonders auf „wissenschaftliche" und „kritische" Studien legten, sondern vielmehr dadurch: daß der selbstständige — andere Bahnen und Ausdrucksweisen bedingende — neue Inhalt ihres Inneren — mit einem Worte: ihre gewaltige Natur — von selbst sie zum Fortschritt hindrängte.

Ob dagegen Spohr, Weber u. A. zu ihrer Zeit wirklich — im eigentlichsten Sinne des Worts über Mozart „hinausschritten" — wollen wir, eben so wie das — nach Hrn. B's. Ansicht — einigen neueren Meistern bereits gelungene Erreichen oder gar schon Ueberflügeln Beethoven's — dahingestellt sein lassen, — und nur blos statt der, bei den genannten Tonkünstlern angewandten Bezeichnung:

„sie haben zugleich neue Seiten des Schönen, welche in Beethoven und Mozart noch keineswegs ihren Ausdruck gefunden hatten (?), zur Darstellung gebracht" —

die folgende Modification:

„sie haben wieder neue Auffassungen des Schönen, — Auffassungen, welche sich von dem Ausdruck, den es bereits bei Beethoven und Mozart gefunden hatte, wesentlich unterscheiden, — hingestellt" —

in Vorschlag bringen; indem uns bedünkt, daß das Schöne — oder richtiger: — das hier darunter zu verstehende — vorzugsweise zum Sprengel der Musik gehörende — gesammte Material von menschlichen Leidenschaften, Affecten, Stimmungen, Zuständen, Empfindungen u. s. w. immerdar ein und dasselbe bleibt — jeder Mensch aber diese Leidenschaften, Affecte u. s. w. wieder anders empfindet, anders von ihnen erregt wird — überhaupt: wieder anders fühlt; und daß demnach auch in jeder künstlerischen Individualität sich Welt und Leben natürlich wieder anders zurückspiegeln müssen. Im weiteren Verfolg, wo der Ausspruch:

„daß die frühere Epoche naturalistischen Schaffens zu Ende gehe und Wissenschaft und Kritik in Zukunft mit der tonkünstlerischen Thätigkeit sich verschwistern müßten, wenn Bedeutendes geleistet, wenn Fortschritte gemacht werden sollten" —

näher zu begründen versucht wird, heißt — nachdem von dem „saftreicheren Boden" des vorigen Jahrhunderts und seiner wunderbaren „Schöpferkraft" die Rede gewesen — es von der Gegenwart:

„die neuere Zeit überragt das vorige Jahrhundert durch die Höhe ihrer Einsicht, durch die Höhe des Princips und des Standpunkts, aber es ist das Wesen derselben eine mehr republikanische Vertheilung der geistigen Güter an die Massen, ohne jene hervorragenden Persönlichkeiten, in denen sich damals der gesammte Inhalt ihrer Zeit concentrirte".

Das heißt mit anderen, das Kind beim rechten Namen nennenden Worten, während jenes ominöse „Aber" den schwachen Punkt nur leise andeutet und zu beschönigen sucht:

„Wir haben über dem allzu reichlichen Genuß vom Baume der Erkenntniß den Baum des Lebens eingebüßt; wir haben dadurch, daß wir uns zu viel mit der reinen Wissenschaft abgegeben, —

---

*) Was eben Anderes als diesen Sinn drückt es aus, wenn man von der Bach'schen und Mozart'schen u. s. f. Periode spricht? —

**) Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die bekannten Aussprüche der Dichter:

„Nie hat die Kunst ein Mann allein besessen"
(Göthe)

„Nicht an einen Mund gegeben u. s. w."
(Uhland.)

daß wir in verhängnißvollem Vorwitz überwiegend die Theorie, die abstracte Seite der Kunst cultivirt, und uns zu Excessen der Reflexion und eines blos zergliedernden Kriticismus haben hinreißen lassen, uns — so zu sagen — um die künstlerische Unschuld — um die eigentliche Productionskraft gebracht — mit einem Wort: wir sind stärker im Wissen als im Schaffen, — leisten mehr im Kennen als im Können".

Nun aber fragt sich's, ob und wie gerade aus dem Grunde des selbst ehrlich eingestandenen „Zurückstehens der Gegenwart an schöpferischer Kraft" sich die „künftige Mitwirkung der Wissenschaft und Kritik bei der tonkünstlerischen Thätigkeit" als nothwendig und ersprießlich empfehlen lassen möchte, — während es doch vielfach erwiesen werden kann, daß jenes „Zurückstehen", jene Versickerung der Productivität hauptsächlich nur eben dem Uebergewicht, das man in unseren Tagen unkluger Weise der Wissenschaft und Kritik eingeräumt hat, zur Last fällt? — Sollte nicht vielmehr die Rückkehr zur Natürlichkeit, zur Unbefangenheit und Naivität es sein, was dem gegenwärtigen musikalischen Geschlecht zu seiner Genesung und melodischen Wiedergeburt vor Allem noth thut? — Weiter heißt es:

„was jene Männer mit Leichtigkeit in der Fülle ihres Genies schufen, das würde jetzt, bei der Menge sich entgegenstellender Schwierigkeiten und nachdem so viele Wege erschöpft sind, selbst einer gleichen Begabung nicht mehr zu erreichen möglich sein (?), geschweige — unter den eben angegeben Verhältnissen — bei minder ganz eminenter Begabung der Einzelnen".

Gegen die hier, zwar nicht direct ausgesprochene, aber deutlich mit darin enthaltene Ansicht: „daß die neuere Zeit, — im Gegensatz zu der vergangenen — des höheren Funkens, der eigentlichen Genialität entbehre" — spricht schon der Umstand, daß sie zugleich die Annahme der „Möglichkeit, einer Erschöpfung der Natur in Hervorbringung des Genies" involvirt, gegen welche Annahme jede wahrhaft aufgeklärte Weltanschauung, und — dadurch bedingte — ächte, religiöse Gesinnung sich auflehnen und als Gegenargument geltend machen wird: „daß das Genie, — ein unmittelbarer Ausfluß der Gottheit, — wie diese selbst — ewig, unvergänglich ist". Daß aber für das Genie es keine „Schwierigkeiten", keine „erschöpften Wege" giebt, sondern ein solches, immer in seiner eigenen, neuen Eigenthümlichkeit schon die von ihm zu eröffnenden neuen Bahnen vorgezeichnet findet, bedarf wohl erst keiner besonderen Beweisführung.

Der folgende Satz: — „jetzt gilt es, insbesondere auf dem Gebiet der Tonkunst, selbst bei den glücklichsten Naturanlagen auch zu arbeiten" — läßt fast die Deutung zu, als ob die alten Meister nicht gearbeitet hätten, — als ob ihnen die gebratenen Tauben nur so in den Mund geflogen wären; während es gerade von ihnen allbekannt ist, wie gründlich „sie ihren Cursum durchschmaruzt" — und daß sie nicht blos auf ihr Ingenium sich verlassen haben, wie dies heut zu Tage — wo man, was eigentliche, strenge Studien und die erforderlichen Vorarbeiten u. s. w. betrifft, nur zu sehr „aus der Hand in den Mund lebt" — nicht eben allzu selten der Fall zu sein pflegt.

Noch mehr zu bedenken giebt der sich hieran schließende Ausspruch: — „daß es sich nicht mehr darum handeln kann, blos — wenn das Glück günstig — neue musikalische Ideen und Ideencombinationen auszusprechen, und im Uebrigen die Formen aufzunehmen, welche die früheren Meister festgestellt hatten; es muß die Aufgabe sein, in den Formen selbst Fortschritte zu machen" — denn: nach unserem Dafürhalten wird allerdings sich's immerdar vor allen Dingen darum handeln, neue — musikalische — Ideen und Ideencombinationen auszusprechen, — so lange, als man noch nicht das Mittel ausfindig gemacht hat, musikalische Wirkungen durch etwas Anderes, als eben durch Musik, zu erzielen. Was die angedeutete Eventualität: — „im Uebrigen die von früheren Meistern überkommenen Formen aufzunehmen" — betrifft, so hat es damit sicherlich keine so große Gefahr, da einerseits wirklich „neue" musikalische Ideen zugleich auch schon immer die, ihnen entsprechende neue Form mit sich bringen, und andrerseits — nach Beethoven — „nicht auf den Topf, sondern auf das, was man hineinthut, es ankommt". — Es dürfte sich demnach allerdings vor allen Dingen immer um „das musikalische Schaffen" handeln, während hingegen eine — nach Hrn. B.'s Vorschrift — vorher erst anzustellende „wissenschaftliche" und „kritische" Prüfung der jedesmaligen künstlerischen Aufgabe immer bedenklich sein möchte, indem eine solche den Künstler leicht verwirren, seine Inspiration erkälten und dadurch „der angeborenen Farbe der Entschließung, des Gedankens Blässe angekränkelt" werden kann.

Was hingegen die schließliche Aeußerung: — „daß der Ruf nach Fortschritt sich auch auf die Kritik innerhalb ihres eigenen Gebiets beziehe" — anbelangt, so sind wir damit, wie auch hinsichtlich der anzuerkennenden — „Nothwendigkeit einer radical aufräumenden Kritik" — unter der einzigen Bedingung: daß letztere mit dem „radi-

calen Aufräumen" bei sich selbst den Anfang mache — vollkommen einverstanden. Wahrlich, wer den Fortschritt, den wirklichen Fortschritt ernstlich will und redlich erstrebt, dem bietet sich gerade hier ein weites Feld der Wirksamkeit dar; möge diese nun positiv, — durch directe Erzielung wirklicher Reformen und Verbesserungen, — oder auch blos auf negative Weise, — durch bloße Beseitigung alter, eingewurzelter Uebelstände in der Kritik, — sich zu bethätigen im Stande sein.

In die letzte Kategorie zählen wir u. a. jenen, Alles über einen Kamm scheerenden, gedankenlosen und handwerksmäßigen Recensionsschlendrian, dem man vielleicht mit größerem Fug, als womit man von einer „Schablonenmusik" zu sprechen sich herausgenommen hat, den Namen „Schablonenkritik" beilegen dürfte; — ferner: die, unserer musikalischen Kritik im Allgemeinen immer noch mehr oder weniger anklebende, eben nicht von Mündigkeit und Selbstständigkeit zeugende Schwäche: — sich vom Autoritäts-Nimbus allzu sehr blenden und dahin bestimmen zu lassen, selbst entschiedenes Mittelgut — dafern es nur unter der Flagge eines berühmten Namens einläuft, nicht nur ruhig passiren zu lassen, sondern selbst mit überschwenglicher Emphase der Welt als etwas ganz Besonderes, Ausgezeichnetes vorzuführen, — dagegen selbst über das Vortrefflichste, das Bedeutendste, trage es zufällig nur einen weniger bekannten oder noch nicht allgemein anerkannten Namen an der Spitze, achtlos und oberflächlich hinwegzugehen. — J. Paul sagt einmal (s. Vorschule der Aesthetik): „ein guter Kritiker müsse eben so gut auch in Ramler den Dichter herauszufinden, als ihn zuweilen in Klopstock zu vermissen wissen". Die Anwendung auf den hier vorliegenden Fall liegt ziemlich nahe.

Zur ersten Kategorie dagegen: zu wirklichen Reformen und Verbesserungen in der Kritik — würden wir daher zunächst: die alsbaldige, richtige Erkenntniß und Würdigung des — sei's in irgend welchem Fache der Kunst geleisteten — wirklich Guten — trage dieses einen Namen an der Spitze, welchen es immer wolle , ferner etwa den Fall: wenn man endlich zur Einsicht darüber gelangte, welch' wesentliches Moment bei aller musikalischen Beurtheilung vor allem die individuellen und Charakter-Bezüge und -Besonderheiten des betreffenden Componisten ausmachen — u. dgl. m. — rechnen. Doch dies sind zur Zeit noch utopistische pia desideria, die noch lange vergeblich ihrer Verwirklichung entgegensehen dürften!

Wie wir nun — aus den ausführlich von uns erörterten Gründen — die, der Wissenschaft und Kritik — gegenüber der Kunst eingeräumte, hohe Bedeutung, wie ihren vorgeblichen entscheidenden Einfluß auf das künstlerische Schaffen geradezu in Abrede zu stellen uns veranlaßt fanden, so müssen wir folgerichtig auch gegen die daraus hergeleitete „Aufgabe" und „Befugniß" der Kritik: — „fortan lebendig in den Gang der Ereignisse einzugreifen und eine selbstständige Stellung — der Kunst gegenüber — einzunehmen" — als gegen eine gänzliche Verkennung des, in der Natur der Sache schon begründeten — der Kritik — der Kunst gegenüber — gebührenden — untergeordneten Standpunktes und daraus entspringende, maaßlose Ueberhebung auf das Nachdrücklichste uns verwahren, indem wir zu diesem Zweck uns auf folgenden Ausspruch einer gewiß allgemein willig anerkannten Autorität (Jean Paul's) berufen: — „Vom Genie zieht sich der Theorienmann die Regel ab, um sie ihm wieder zu geben; der Ausschreier des Gesetzes hält sich für den Gesetzgeber; aber das Genie wird stets besser richten, als gerichtet werden; denn um Andere in den Adelstand zu erheben, muß man selbst darin sein."

Am Schlusse angelangt, können wir nicht umhin, nochmals ausdrücklich hervorzuheben, daß wir keinesweges eine allgemeine Opposition gegen das gesammte — von Hrn. B. — aufgestellte Programm zu erheben beabsichtigen, wie es manchem flüchtigen Leser des Vorhergegangenen vielleicht scheinen dürfte, sondern daß unser Widerspruch nur einzelnen, darin niedergelegten Ansichten gilt, während wir in der Hauptsache, was den Fortschritt im Allgemeinen betrifft, weit entfernt sind, uns zu anderen — als den von Hrn. B. ausgesprochenen — Principien bekennen zu wollen. Vielmehr ist nach unserer Ueberzeugung der Fortschritt etwas, nicht nur in der menschlichen Natur, sondern in der Natur überhaupt so tief Begründetes, so sehr sich von selbst Verstehendes und Berechtigtes, daß es wahrlich nicht erst einer besonderen Anwaltschaft zu seiner Legitimation oder Vertheidigung, und zu diesem Behufe erst langer, weit hergeholter Beweisgründe bedarf, vielmehr all der zu diesem Zweck verschwendete, oratorische Pomp ziemlich überflüssig erscheint. Irgend ein mißwollender, griesgrämiger Kunst-Hypochonder könnte dadurch sich fast veranlaßt fühlen, in ächtem Bußprediger- und Jeremiadenton auszurufen: „So viel Wortgepränge und so wenig That!" — „Ehedem zog man es vor, den Fortschritt ohne Weiteres lieber gleich zu machen, ohne ihn erst

lange zu predigen, während man heut zu Tage ihn nur predigt, ohne ihn zu machen!" — Doch wir, wir sehen durch keine so schwarz gefärbte Brille, um solche düstere, wahrhaft kunst-kirchhöfliche Ansichten zu hegen; wir wollten uns blos gegen einzelne Excentricitäten und Uebertreibungen, zu welchen sich selbst die besten, und gerade die besten, für die hohe und heilige Sache der Kunst wahrhaft erglühten Männer mitunter hinreißen lassen, verwahren, und uns dabei von dem elften Gebot: „Laß dich nicht verblüffen" — leiten und ermuthigen lassen.

Stettin, im April 1849.

Der Vorstand des hies. Tonkünstler-Zweigvereins:
C. Koßmaly, Vorsitzender.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Männerchor.

H. Dorn, Op. 64. Heft 1. Zwei Gesänge für vier Männerstimmen: Kreislauf, ged. von Prüfert; Heuler und Wühler, ged. von Sternau. Schott. 54 Kr.

Zwei allerliebste humoristische Gesänge, die wir angelegentlichst Singvereinen empfehlen. Von der ergötzlichsten Wirkung ist Nr. 2, Heuler und Wühler, worin die beiden Tenore als Heuler den Wühler-Bässen gegenüber auftreten, und dem Componisten reichliche Gelegenheit geben, sein humoristisches Talent zu entwickeln. Wir bedauern, daß das Lied ein wenig zu schwer geschrieben ist, da nur Gesangvereine von ausgezeichneten Kräften der Aufgabe, wie sie der Componist stellte, gewachsen sein dürften.

A. Schäffer, Op. 21. Nr. 4. Das deutsche Kaiserlied. Lied für 4 Männerstimmen. Schlesinger. ⅓ Thlr.

Siehe unter dem Titel: Lieder mit Pianoforte. (Nr. 47 S. 259.)

F. Kücken, Op. 36. Heft 6. Das Schneiderlein; Die Handwerksburschen. Zwei komische Männerquartetten. Schlesinger. ⅔ Thlr.

Empfehlenswerthe Scherze, recht wohl geeignet, bei gutem Vortrage die Lachmuskeln in Bewegung zu setzen.

Besprochen werden:

F. X. Chwatal, Trinklied; Wanderlied. (Album Nr. 16.) Heinrichshofen. 10 Sgr.

Liebau, Op. 17. Zum Geburtstag des Königs. (Album Nr. 7.) Heinrichshofen. 12½ Sgr.

H. K. Breidenstein, Op. 18. Zwei Gesänge von Uhland. Fischer. 15 Sgr.

Für gemischten Chor.

F. Koebrich, Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor, Baß, mit Pianofortebegleitung. Luckhardt. 10 Sgr.

Für kleinere Singvereine. Leidet an abgenutzten Phrasen.

Besprochen werden:

G. Rebling, Auf Flügeln des Gesanges. (Choralbum Nr. 5.) Heinrichshofen. 7½ Sgr.

H. Triest, Abschied; Die Spröde; Die Nacht. (Choralbum Nr. 3 u. 4.) Heinrichshofen. à 7½ Sgr.

A. B. Marx, 26stes Werk. Sechs Gesänge. Fischer. 20 Sgr.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue


Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. — Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. — № 50. — Den 21. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Mehrstimmige Gesänge.

Chor-Album, Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopr., Alt, Ten. u. Baß. — **Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. der Partituren à 2½ Sgr. Stimmen à 5 Sgr.**

Nr. 3 dieser Sammlung enthält zwei Compositionen von H. Triest, „Abschied" und „die Spröde", welche nichts Bemerkenswerthes enthalten; sie schließen sich an die große Zahl derer an, die man einmal mitsingt, wenn besonderen Verhältnissen höhere Anforderungen nachstehen müssen. Nr. 4 von demselben, „die Nacht", sucht zwar in der Melodie Besseres zu geben, erreicht aber lange noch nicht das, was der Dichter ausgesprochen. Zu dem kommt noch, daß gerade dieses Gedicht (aus den „Schilfliedern" von Lenau) so überwiegend subjectiv ist, daß es einer mehrstimmigen Behandlung widerstrebt. Lenau erheischt tieferes Eingehen; den Schwerpunkt seiner Melancholie wiederzugeben, ist nur Einzelnen gelungen; selbst Mendelssohn hat ihn nicht erreicht (s. dessen 5tes Heft der Gesänge für eine Singst. mit Pianof. Nr. 4, Op. 71). Nr. 5 „Auf Flügeln des Gesanges" von G. Rebling, trifft zwar derselbe Vorwurf hinsichtlich der Textwahl, hat aber mehr musikalischen Werth, indem es den Charakter bewahrt und das leichte, duftige Gewand nicht verletzt. — Die Forderung, daß der Inhalt des Gedichtes die musikalische Form bestimme, ist zwar in neuer und früherer Zeit oftmals ausgesprochen worden, doch scheinen die Componisten in ziemlich großer Anzahl noch nicht den Werth darauf zu legen, den sie verdient. Soll es vielleicht eine Demonstration sein, weil man gerade in neuer Zeit dagegen heftiger zu Felde zog, so wäre es sicherlich eine Demonstration gegen den guten Geschmack. Wenigstens könnte zu diesem Glauben die parallele Mißachtung einer anderen Forderung berechtigen, die sich auf Textwiederholungen bezieht. Ich komme auf diesen Punkt in nächster Zeit zu sprechen, nachdem anderweite Arbeiten eine Wiederaufnahme der Verhandlung darüber längere Zeit hindurch vereitelten.

Adolf Bernh. Marx, 26stes Werk. Sechs Gesänge für Sopr., Alt, Ten. u. Baß. — Minden, W. Fißmer u. Comp. Pr. der Partitur u. Stimm. 20 Sgr., der Stimmen allein 10 Sgr.

Diese Gesänge athmen einen kunstreich schaffenden Geist, der sich mit Liebe der Behandlung seines Stoffes hingiebt. Sie wirken wohlthuend, obschon man die Unmittelbarkeit der Empfindung in stärkerem Grade in ihnen wünschenswerth finden möchte. Das beste Stück hinsichtlich der Stärke der Empfindung dürfte wohl Nr. 2 sein, „Ich dachte dein in tiefer Nacht" von Hafis, welches in seiner gedrungenen Kürze nachhaltiger wirkt. Nr. 4. „Feierabend" von Geibel, und Nr. 6. „Abendschifffahrt" bewegen sich gleichfalls im Ausdrucke einer sanften, träumerischen Empfindung, nur weniger eindringlich; in letzterem gut gelungen ist die sanfte Bewegung, das stille Wal-

ten. Eine hervortretende Stelle ist Syst. 4. „denn sinkt der Schiffer betend nieder". In den übrigen steht der charakteristischen Auffassung die musikalische Erfindung nach; der melodische Reiz erliegt unter der kunstreichen, formellen Behandlung, die der Componist allenthalben mit natürlicher Gewandtheit handhabt.

Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

Oper. Concerte.

In Folge der letzten Ereignisse war das Theater vier Wochen geschlossen, was außer der politischen Aufregung und der daraus entspringenden Theilnahmlosigkeit für Kunstgenüsse auch darin begründet war, daß bei dem Brande des alten Opernhauses im Zwinger die sämmtlichen werthvollen Decorationen und Costüme verbrannt sind. Diesem Umstande ist es auch zuzuschreiben, daß die Königl. Theater-Intendanz von dem ihr contractlich zustehenden Rechte Gebrauch machte, sämmtliche Sänger und Schauspieler zu entlassen, sobald politische Ereignisse den Schluß des Theaters erheischen würden. Es haben sich inzwischen mehrere Stimmen erhoben, um darzuthun, daß viele Fremde — ohne welche Dresden im Allgemeinen nicht gut bestehen kann — vorzüglich des Theaters und der zahlreichen Kunstschätze wegen sich hier aufhalten, und durch Wegfall des Ersteren veranlaßt werden könnten, sich von hier wegzuwenden. Neueren Gerüchten zufolge giebt man sich der Hoffnung hin, obige Maßregel dahin abgeändert zu sehen, daß die allerdings hier sehr ansehnlichen Gehalte der Sänger vermindert und nur entbehrliche Mitglieder entlassen werden würden, um durch diese Ersparniß die Kosten für Herstellung der Decorationen und Costüme allmälig zu decken. Dagegen gab man zu bedenken, daß die bedeutendsten Künstler die erste Gelegenheit ergreifen dürften, ihre so geschmälerten Contracte aufzulösen, wodurch das Institut zu einem Theater zweiten Ranges herabsinken und den größten Reiz verlieren würde. Es muß nun der Zukunft anheimgestellt bleiben, wie die schwierigen Verhältnisse geordnet werden können; inzwischen werden die Vorstellungen, die mit geringeren äußeren Hülfsmitteln ermöglicht werden können, ihren Fortgang haben, bis zum August, wo die Verbindlichkeiten der Direction vorläufig aufhören, und bis dahin wird hoffentlich Alles eine befriedigende Lösung finden. Hiermit ist zugleich das Gerücht widerlegt, was anderwärts verlautet haben soll, als hätten mehrere Mitglieder des Theaters sich am Kampfe gegen das Militair betheiligt, und aus diesem Grunde den Abschied erhalten. Nur Hr. KM. Wagner ist entflohen, weil er bei dem Aufstande thätig gewesen sein soll, und zwar seiner höheren Stellung als Kapellmeister eingedenk, auf dem Kreuzthurme, als Anordner des Sturmlautens und Signalisirens, wobei seine persönliche Sicherheit weniger gefährdet war als auf den Barrikaden.

Die Vorstellungen haben am 2ten Juni mit Göthe's Torquato Tasso ihren Anfang genommen und werden wohl einige Zeit auf Schauspiele beschränkt bleiben, indem wenigstens neuere Opern nicht ohne beträchtlichen Aufwand in Scene gesetzt werden können. Vor der Unterbrechung bestand das Repertoire ausschließlich aus Wiederholungen der kürzlich gehörten Opern, weshalb wir unserem letzten Berichte nichts hinzuzufügen brauchen und nur eine kurze Uebersicht der Concerte folgen lassen.

Den schon besprochenen drei Soiréen der Frau Clara Schumann und des Hrn. CM. Schubert folgten zur Freude aller Musikfreunde noch zwei nach. In der vierten hörten wir: Quintett in G-Moll von Mozart, Trio von Beethoven, Op. 70, und einige kleinere Compositionen von Chopin; in der fünften Octett von Gade für 4 Violinen, 2 Bratschen und Cellos, Quartett mit Pianoforte von Schumann, 2 pensées fugitives von St. Heller und Ernst, Ciaconne für Violine von Seb. Bach, und in beiden Gesänge von Frau Schröder-Devrient vorgetragen. Neu war zunächst das Octett, welches bei geringerem Gedankenreichthum vor dem Mendelssohn'schen den Vortheil hat, daß es nicht so dick instrumentirt ist, und somit so viel Mannichfaltigkeit bietet als die zu ähnliche Tonfarbe der Streichinstrumente zuläßt; ferner die pensées fugitives, welche sehr erfreuten, so wie die Ciaconne großes Interesse erregte. Die übrigen Musikstücke übergehen wir als bekannt, und führen nur an, daß die Ausführung (durch die früher Genannten) nichts zu wünschen übrig ließ. — Die Kapelle brachte in einem vierten Abonnementconcert im Theater die Symphonien in G-Moll von Mozart und F-Dur (Nr. 8) von Beethoven in vollendeter Ausführung unter Reissiger's Leitung; Ave verum corpus und Misericordias Domini von Mozart, und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven bildeten die Gesangspartie des Concertes, welches leider das letzte war. — Am Palmsonntage fand das gewöhnliche geistliche Concert zum Besten des Wittwenpensionfonds Statt, welches nichts Neues brachte, und weshalb wir uns einer besonderen Besprechung überhoben. Es bestand aus Beethoven's Ouvertüre in C, Op. 124, Davide penitente von Mozart und der neunten Symphonie von Beethoven. Die Soli sangen die Frl. Schwarzbach und Schmidt, Frau

Kriete, die HH. Weixlstorfer und Lindemann. Die Ausführung war im Ganzen gut bis auf das Scherzo und den Anfang des Finale der Symphonie, bei denen Hr. KM. Wagner das Tempo bis zur Undeutlichkeit übertrieb, und dadurch eine gewisse Unbehaglichkeit erzeugte. — Die einzige größere Aufführung war noch die der Ode-Symphonie „Christoph Columbus" von Felicien David durch den Dresdner Orpheus. Das Werk entbehrt höheren Kunstwerthes, Einzelheiten sind indeß nicht ohne Verdienst, z. B. Lied eines Schiffsjungen, die tropische Nacht und das Trinkgelage. Die Aufführung von Frl. Schwarzbach unterstützt war zu loben.

Als einzelne Concerte führen wir in chronologischer Folge an: Soirée des Hrn. Kammermusikus Schlitterlau, welcher als Hornist schon vortheilhaft bekannt ist; am Meisten sprachen Hornquartetts an. Das nächstfolgende gab der dreizehnjährige Violinspieler Wieniawsky, welcher außerordentliche Fertigkeit besitzt, während dem Tone mehr Kraft zu wünschen blieb. Den meisten Beifall erhielt der Vortrag eines Concertes von Viotti. Etwas hier Ungewöhnliches war eine Matinée, veranstaltet durch Frl. Rosa Kastner aus Wien, welche nebst Frl. M. Wieck ein Concert von Bach für zwei Pianoforte, kleine Compositionen von Chopin, Kittl und Mendelssohn vortrug, und sich als sehr gebildete Clavierspielerin bewährte. Frau Schröder-Devrient unterstützte sämmtliche Concerte mit bekannter Bereitwilligkeit, so wie auch Hr. CM. Schubert nebst Gattin, und die HH. Weixlstorfer, Mitterwurzer und KM. Kummer.

Großes Interesse erregte ein Concert unseres Lipinski, der für uns als Solospieler schon verloren schien, da selbst die üblichen Quartettabende uns seit vorigem Winter hartnäckig vorenthalten wurden. Er spielte mit bekannter Vollendung einen Concertsatz in A, Variationen über Motive aus „Cenerentola" von Rossini, und Phantasie über Themata aus einer polnischen Oper „die Krakauer" von Steffani, sämmtlich eigener Composition. Der Beifall war besonders nach den beiden letzten Nummern stürmisch. Frl. Schwarzbach und Hr. Weixlstorfer wirkten mit, desgl. die Kapelle, von welcher letzteren wir gelegentlich eine andere Ouvertüre zu hören wünschten als die beiden stereotypen zu Oberon und Figaro's Hochzeit. — Das letzte war das Concert des Hrn. Mayer, schon seit drei Monaten immer verschoben. Die dadurch gesteigerte Erwartung wurde in sofern getäuscht, als es durchgängig aus bekannten Musikstücken mit derselben Unterstützung wie die früheren bestand; wir erwähnen daher nur des Hrn. Sieber, welcher mit nicht ganz ausreichender Stimme doch im Saale weit mehr befriedigte als im Theater.

Schließlich gedenken wir einer Aufführung in der Dreißig'schen Singakademie, bestehend aus einzelnen Gesängen von verschiedenen Meistern, welche durch Mitwirkung der HH. Weixlstorfer und Risse (als Mitglieder aufgenommen) gegen frühere Aufführungen sehr vortheilhaft hervortrat, indem dadurch die Soli der Vollkommenheit der Chöre näher gebracht wurden. Auch hatten wir Gelegenheit, einer größeren Aufführung von Seiten des Gesangvereins Cäcilia beizuwohnen, welcher dieselben Zwecke verfolgt wie die Singakademie, und deren Bestrebungen unter hingebender Leitung ihres Directors Hrn. Kade die rühmlichste Anerkennung verdienen.

F. W. M.

Kleine Zeitung.

Aus Kujawien. Meinem Versprechen, Ihnen von Zeit zu Zeit über musikalische Zustände im Großherzogthum Posen zu berichten, muß ich wieder einmal nachkommen. Doch kann ich Ihnen nur einen Ueberblick im Allgemeinen geben, da Einzelnheiten noch gar zu wenig Interessantes bieten. Gleichwohl fehlt es selbst in dieser, der Musik so ungünstigen Zeit nicht an Aufmunterung, zu welcher der in Posen gebildete philharmonische Verein, so wie die jetzt häufigeren sogenannten Liebhaber-Concerte — meist zu milden Zwecken eingerichtet — nicht wenig beitragen. Solche Concerte finden schon in kleineren Provinzialstädten Nachahmung, und auch hier zeigt sich ein immer regeres Streben nach Verständniß classischer Musik, welche über kurz oder lang die leider schon sehr überhand genommene (moderne) Salonmusik verdrängen wird. So wurde unlängst in einem Concerte in Kosten unter anderem die C-Moll Symphonie von Beethoven (für zwei Pianofortes eingerichtet), wie auch mehrere Compositionen von Mendelssohn-Bartholdy vorgetragen. Ein Musikfest ist trotz vielfacher Bestrebungen seit dem zu Rawicz (lies Rawitsch, nicht wie Bd. 29 S. 259 steht, Rawir) im Jahre 1846 abgehaltenen noch nicht zu Stande gekommen, und wird auch in diesem Jahre nicht stattfinden. — Das Wichtigste, was ich noch zu berichten hätte, ist das mehrwöchentliche Verweilen unseres Landsmannes Kontski in unserer Mitte, der durch sein Spiel den ihm vorausgegangenen bedeutenden Ruf bewährt und allgemeine Bewunderung erregt hat. In eine nähere Beurtheilung seines Spieles will ich hier nicht eingehen, da ich außer Stande wäre, eine bessere zu liefern, als in dies. Bl. (Bd. 29, Nr. 11 u. 15) schon geschehen ist, und ich aus vollster Ueberzeugung ganz dem Urtheile des Hrn. Riccius beitrete. Außer den Ihnen schon bekannten und besprochenen musikalischen Bildern, wie die Kaskade, Carneval von Venedig, Traum des Burgfräuleins, Makkabäer u. s. w., hat Paganini's Gebet des Moses, das wir in sei-

nem dritten Concerte zum ersten Mal hörten, einen besonderen Eindruck gemacht. Es ist schwer, sich etwas tief Ergreifenderes zu denken, als diese Composition Paganini's, ausgeführt mit der Begeisterung, Kraft und unvergleichlichen Technik eines Kontski. Auch durch den genialen Vortrag von polnischen Nationalmelodien, Mazurkas, und besonders der Ukrainer Trauerlieder hat sich der gefeierte Künstler ein bleibendes Denkmal im Herzen seiner Landsleute gesetzt. Außer in Posen, wo Kontski vor seiner Abreise noch zwei Concerte zu milden Zwecken gab, hatten wir das Glück, ihm im Erzbischöflichen Palaste in Gnesen, wie auch in dem vom Grafen Mycielski neu angelegten Bade Dembno a. d. Warthe zu zu hören — überall wurden ihm die rauschendsten Beifallsbezeugungen zu Theil, und der Wunsch allgemein, ihn bald wieder in unserer Mitte zu sehen. K.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 4ten Juni. Vorsitzender: Fr. Brendel. Um die Ankunft mehrerer Mitglieder abzuwarten, wurde zuerst zur Eröffnung der eingegangenen Stimmzettel geschritten, und es erfolgte die Aufnahme von zwei neuen Mitgliedern. Der Vorsitzende zeigte nun zunächst den Beitritt des Hrn. Musikdir. Hartmann in Meißen und Hrn. Musikdir. Tschirch in Liegnitz zum Verein an, worauf er zu dem das letzte Mal abgebrochenen Vortrag der Berliner Protokolle überging. Die zweite, letzte Hälfte der erwähnten Protokolle, vom Januar bis März d. J. reichend, bot wieder manches Interessante, was auch bei uns in Anwendung kommen kann. Es soll nun dem Berliner Verein für die Mittheilung der Protokolle gedankt, und ihm unsere aus der Besprechung hervorgegangene Ansicht mitgetheilt werden. Der Meinungsaustausch über dies Alles füllte den Abend, und wurde Mehreres zu späterer Benutzung zu Protokoll genommen. H. Schellenberg, Schriftführer.

Leipzig. Das hiesige Tageblatt lenkte vor einigen Wochen unsere Aufmerksamkeit auf Zwistigkeiten, die zwischen dem Stadtmusikchor hierselbst einerseits und dem seit ungefähr einem Jahre als „Director" bei demselben fungirenden A. M. Canthal andererseits stattfanden. Wie wir vernommen, so haben u. A. die von Letzterem aufgestellten Concertprogramme dazu Veranlassung gegeben; das Chor mißbilligte die unkünstlerischen Elemente, welche in selbigen vertreten waren. Die Zwistigkeiten sind nicht auf gütliche Weise geschlichtet worden, sondern haben zu völliger Auflösung des zwischen beiden Theilen bestandenen Verhältnisses geführt. Es freut uns, daß dies so gekommen. In Berücksichtigung der Compositionen Canthal's vermochten wir gleich anfangs kein Vertrauen zu der Wirksamkeit desselben zu hegen, und konnten auch später, als wir diese näher in's Auge faßten, ein solches nicht gewinnen. Es schien uns die solide Richtung gefährdet, welche das Stadtmusikchor befolgte. Um so größere Anerkennung verdient daher, daß das Chor die schädlichen Einflüsse mit Entschiedenheit bekämpft hat. Möge es muthig stets auf solcher Bahn fortschreiten! A. D.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Fr. **Marra-Vollmer** gastirt bei überfülltem Hause in Reval.

Frl. **Kathinka Strauß** gastirt in Stuttgart mit großem Beifall. Sie trat als Agathe, Pamina, Emmeline und Leonore bis jetzt auf.

Frl. **Zschiesche**, die Tochter des Berliner Sängers, ist in Hannover mit Beifall aufgetreten.

In **Dresden** wurde ein Concert für die verwundeten Soldaten gegeben, und brachte 700 Thaler ein.

Frl. **Marie Halbreiter** ist in München engagirt. Sie kommt an die Stelle des Frl. Hetzenecker, welche die Bühne verläßt.

Druckfehler. Bei der in Nr. 33 des 30sten Bandes dies. Zeitschr. enthaltenen Beurtheilung meiner Sonate für die Orgel (Op. 11) hat sich in dem unter c abgedruckten Contrasubject ein Druckfehler eingeschlichen: es muß nämlich die erste Note des 2ten Tacts, entsprechend dem in kleinen Noten angedeuteten Haupt-Subjecte, h, nicht b heißen. Bei der Stellung, welche die Recension der Sonate gegenüber einnimmt, scheint mir diese Berichtigung nothwendig. Ritter.

Bemerkung.

Bei Beginn des einunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. **№ 51.** Den 25. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die durch C. Koßmaly angeregten Streitfragen. — Friedrich Kalkbrenner (Nekrolog). — Kritischer Anzeiger.

Die durch C. Koßmaly angeregten Streitfragen.

Erster Artikel.

Von F. Brendel.

Der geneigte Leser ist schon durch die von Hrn. Kapellmeister Koßmaly im Eingange seiner Erörterung gegebene Nachweisung, so wie die dort citirten Stellen über das, was zu dem gegenwärtigen Meinungsaustausch Veranlassung giebt, in Kenntniß gesetzt. Um jedoch über den äußeren Hergang keine Unklarheit zu lassen, weil eine deutliche Orientirung darüber die Auffassung wesentlich erleichtert, vervollständige ich das dort Gesagte noch durch Nachstehendes.

Als der Leipziger Tonkünstler-Verein sein Programm entworfen hatte, wurde dasselbe abschriftlich dem zuerst errichteten Zweigverein zu Stettin zur Begutachtung überschickt. Es war natürlich die Absicht, nichts darin aufzunehmen, was bei den Zweigvereinen Widerspruch finden konnte, und so erbaten wir uns die Ansicht des Stettiner Vereins. In diesem noch nicht gedruckten Programm befand sich die von Hrn. K. gleich im Eingange seines Artikels citirte Stelle: Schon vor Jahren habe ich ausgesprochen u.s.f., welcher sodann von Stettin aus die am angef. Orte gleich darauf folgende Stelle: Nach unserer Ansicht wird das Eigentliche und Hauptsächliche u.s.f., entgegengesetzt wurde. Der erste Programm-Entwurf gab einen kurzen Auszug meines Artikels: der Fortschritt, Bd. 29 Nr. 37, und diesem war der betreffende Satz entnommen. Unser Programm wurde hierauf gedruckt (Bd. 29 Nr. 47), auch den Zweigvereinen in einem besonderen Abzug übersendet, die angefochtene Stelle aber hier weggelassen, so wie dasselbe überhaupt noch eine etwas veränderte Fassung erhielt. Bei der großen Kürze, welche das Programm nothwendig machte, konnte eine ausführlichere Begründung der streitigen Ansicht nicht stattfinden. Da dieselbe aber in ihrer ursprünglichen Fassung Widerspruch erfahren hatte, so zog ich es vor, sie, als unter solchen Umständen nicht in ein Programm passend, zu streichen, blos zu Anfange desselben auf den Artikel: der Fortschritt, verweisend. — In dem Bericht nun, welchen ich im hiesigen Tonkünstler-Verein über die Eingänge aus Stettin machte, gedachte ich auch des bestrittenen Satzes, und begründete meine Ansicht mündlich ausführlicher. Das Referat über diese Sitzung (Bd. 30 Nr. 12, Kl. Zeitg.) gab im Auszuge die Hauptsätze dieser mündlichen Erläuterung wieder. Die etwas ausführliche Mittheilung im Druck sowohl, wie die mündliche, geschahen des Interesses der Sache wegen, nicht um einen Satz des Programms zu stützen, da derselbe, wie bemerkt, gestrichen, und nur in dem im Programm citirten Fortschrittsartikel enthalten war. Das in Nr. 12 gegebene Referat dient jetzt Hrn. K. für seine in der vor. Nr. mitgetheilte Erörterung als Grundlage, so wie weiterhin der erwähnte Fortschrittsartikel. Dies ist die Lage der Sache. Beiläufig sei bemerkt, daß sonach Hrn. K.'s Polemik von einem Satze ausgeht, welcher, nur im ersten Entwurf befindlich, im gedruck-

ten Programm gestrichen ist, und demnach nur noch mittelbar hierher gehört. Der Vorwurf also, welchen Hr. K. sogleich im Eingange ausspricht, wie zum ersten Erforderniß eines Programms gehört haben dürfte, die leitenden Principien und Tendenzen des Vereins in allgemeinen, großen, jedes Mißverständniß ausschließenden Zügen darzulegen, erweist sich darum als ein völlig zweckloser; er ist ein Streich, welcher einem Leichnam versetzt wird. Der Leipziger Verein hatte ja dem Wunsche des Hrn. K. Genüge geleistet, und den Satz gestrichen. Zugleich muß ich denselben darauf aufmerksam machen, daß es unpassend ist, als Gegner sich hinzustellen, wo man um Rath gefragt wird. Mein Referat in Nr. 12 war außerdem so ruhig erörternd, so ganz objectiv gehalten, daß die Leidenschaftlichkeit des Hrn. K. seltsam contrastirt. Doch das ist eine Kleinigkeit. —

In meinem Referat (Bd. 30 Nr. 12) hatte ich nun den angefochtenen Satz ausführlicher zu begründen versucht. Ich bemerkte, wie die schöpferische Kraft so sehr das Wesentliche sei, daß aus diesem Grunde derselben gar nicht erst besonders gedacht worden wäre; es handle sich nicht darum, sie durch Wissenschaft und Kritik zu ersetzen, sondern allein sie dadurch zu steigern. Hr. K. bezweifelt zunächst, daß diese nachträgliche Modification aus meinen ursprünglichen Worten herauszulesen gewesen sei, kann aber auch in der nunmehrigen Fassung nicht damit übereinstimmen. Ob meine wahre Meinung aus den früheren Worten herauszulesen war, oder nicht, ist nach der später gegebenen Erläuterung Nebensache. Ich behaupte es. Es ist dort keineswegs gesagt, daß Wissenschaft und Kritik in der Neuzeit auf den Thron gesetzt, zur Alleinherrschaft emporgehoben werden müßten; es ist von einer Verschwisterung mit der tonkünstlerischen Thätigkeit, zu der doch wesentlich die erfindende, schöpferische gehört, gesprochen worden, von zwei einander gegenüberstehenden, gleichberechtigten Seiten demnach. Hr. K. begeht hier, so wie in seiner ganzen Erörterung, den Fehler, daß er Alles aus den wenigen Zeilen des Referats (Bd. 30, 12) herauszulesen sucht, während er frühere, ausführlichere Darlegungen derselben Ansichten unberücksichtigt läßt. Man vergl. den Artikel: R. Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn, Bd. XXII, Nr. 36, Schluß, wo Verwandtes gesagt ist. Es mag dies ein Beweis sein, daß mich nicht erst der Einwand des Hrn. K. auf die nachträgliche Modification geführt hat.

Nun zur Sache. Ich glaube am besten zu thun, wenn ich meinem geehrten Gegner in seinen Sätzen Schritt vor Schritt folge. Obschon sich dieselben im Großen und Ganzen auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt beziehen, so sind sie doch unter sich so verschiedenartig, daß sie getrennt von einander besprochen werden müssen. Sie sind zugleich so wichtig und interessant, daß ich eine größere Ausführlichkeit nicht scheue; ich weiß es meinem Gegner Dank, daß er mir Veranlassung gegeben hat, mich weitläufiger auszusprechen, um so Unklarheiten, die möglicher Weise vorhanden sein können, mehr und mehr zu beseitigen.

Mein Gegner stimmt auch, wie ich vorhin bemerkte, mit der „nachträglichen Modification" nicht überein. Er ist der Ansicht, die Versenkung in die abstracte Wissenschaft schade der Production, und sucht dies durch mannichfache Citate zu erhärten. Ich bin, was diesen Satz betrifft, vollkommen mit ihm einverstanden, er hat mir ganz aus der Seele gesprochen, ich bedauere die Zeit, welche nur gelehrte Musiker, Theoretiker, Aesthetiker auf die Composition verwenden, sobald sie damit etwas Anderes als eigene Gewandtheit zu erlangen beabsichtigen. Die Geschichte zeigt uns, wie sie, mit seltenen Ausnahmen, darin unglücklich gewesen sind, und wie dieselben Männer, welche groß in ihrer theoretischen Sphäre waren, in der Praxis sehr unbedeutend genannt werden müssen. Es sind darum lediglich Mißverständnisse, welche ich zu erörtern habe; wäre das von meinem Gegner mir untergelegte der Sinn meiner Worte, so hätte er vollkommen Recht; meine wahre Ansicht ist aber eine weit verschiedene, nicht so von der Oberfläche zu schöpfende.

Bevor ich jedoch auf diesen wichtigsten Punkt näher eingehe, möge mir der geneigte Leser auf einem Excurs folgen, zu welchem mich die Citate, mit welchen Hr. K. seinen Satz zu stützen sucht, veranlassen. Ich muß ihm zunächst beweisen, daß diese Citate, unbeschadet der Richtigkeit seines Gedankens, nichts beweisen. — Es begegnet uns hier zuerst der zum Ueberdruß citirte Mephistophelische Satz, den Hr. K. für so wichtig hält, daß er ihn sogar als Motto seinem ganzen Artikel vorangestellt hat. Mephistopheles muß wirklich seine Freude daran haben, wenn er sieht, wie so gar Viele durch seine Worte irre geführt werden, und wie das, was für den Schüler zunächst bestimmt war, in weiten Kreisen eine ähnliche Wirkung hat. Hr. K. entschuldige sich nicht, daß er die betreffenden Zeilen selbst vieldeutig nennt; hatte er ein richtiges Bewußtsein über den Sinn derselben, so durfte er sie gar nicht gebrauchen. — Bekannt ist, daß Göthe, so wie überall, so auch in der Schülerscene eigene Anschauungen und Erfahrungen niedergelegt hat. Es wollte mit seinen wissenschaftlichen Studien in Leipzig nicht recht fort. Dem jugendlichen, poetischen Gemüth konnte die starre Wissenschaft seiner Zeit nicht munden. Er zog es vor, statt Logik zu hören, auf

dem Leipziger Thomaskirchhof frischgebackene Pfannkuchen zu verspeisen. Der Jüngling, der später eine neue Welt des Geistes erschließen sollte, hatte sein gutes Recht, wenn er sich abgestoßen fühlte; aber die, immerhin trockene, Wissenschaft seiner Zeit hatte auch ihr gutes Recht, was nur der noch unreife Göthe nicht zu fassen verstand. So mußte er neben genialen Blicken, welche ihm wurden, auch zu schiefen Ansichten geführt werden. In diesem Schülergespräch benutzte Göthe später die Eindrücke, die ihm geworden, nun schon zur Einsicht darüber gekommen, daß der Widerwille auch zum Theil in seiner Unreife lag. Er befreite sich, wie er es immer that, indem er diese halbwahren, wie bemerkt, zum Theil genialen, zum Theil unreifen, dilettantischen Ansichten Mephistopheles in den Mund legte. In denselben Göthe's, des gereiften Mannes, eigene Ueberzeugung zu finden, ist das ärgste Mißverständniß. — Näher nun den objectiven Gedankeninhalt der Scene betrachtet, so sucht Mephistopheles im Eingange derselben die Wissenschaft in den Augen des Schülers herabzusetzen. Sein Plan ist, das edlere Streben, was dieser mitbringt, zu verderben, die guten Vorsätze, welche er gefaßt hat, wankend zu machen, ihn abzuziehen von dem Höheren und seine Straße zu führen. Er kennt den Werth der Wissenschaft, „des Menschen allerhöchste Kraft", — Göthe spricht darin zugleich sein eigenes höheres Bewußtsein aus, — läßt sich aber von dieser Ueberzeugung in seinem wohlverstandenen Interesse nichts merken. Er sieht (in Gegenwart des Schülers) nur das, was zu wünschen übrig bleibt, wobei es ein besonderes Interesse gewährt, daß er geistreich und schlagend allerdings zum Theil wirkliche Mängel aufdeckt. Statt aber diese dem augenblicklichen Standpunkt der Wissenschaft zuzuschreiben, und zu der Ueberwindung derselben anzuspornen, verschweigt er das Positive, das Große der Wissenschaft, welches sie trotz dieser Mängel besitzt, und läßt den Schüler glauben, das sei Alles, das sei der wahre Kern der Wissenschaft. Bosheit liegt zugleich darin, einem Anfänger von den Mängeln vorzuschwatzen, und ihm so die Ueberzeugung beizubringen, er sei, bevor er noch angefangen hat, schon über die Sache hinaus, — ein Irrthum vieler jungen Leute, beiläufig bemerkt. Mephistopheles ist des trockenen, docirenden Tones endlich müde, und es kommt ihm die Laune, als eigentlicher Teufel hervorzutreten, — nach der alten dogmatischen Ansicht, die auch im Faust noch nicht ganz überwunden ist, — als Herr der Sinnlichkeit. Die Ausübung der medicinischen Praxis zeigt er dem Schüler unter den frivolsten Gesichtspunkten, als Mittel den Weibern nahe zu kommen, die Weiber zu verführen. Brummte vorher dem Schüler der Kopf, so wird ihm nun wohl, da er in die sinnliche Welt eingeführt werden soll. Es ist gelungen, die Verleugnung des Geistes hat gesiegt, und mit Wollust blitzenden Augen, hohnlachend über seinen Triumph, im Tone gemeiner Zweideutigkeit spricht er jene berühmten, von Hrn. K. citirten, Worte, welche den Geist höhnend Sinnenlust als das wahre Wesen der Welt und das beste Theil des Menschen aussprechen. Mephistopheles hätte, um seinem Werk die Krone aufzusetzen, allein noch nöthig, den Schüler in ein Bordell zu führen. — Ich überlasse es jetzt Hrn. K., ob er diesen Standpunkt sich zu eigen machen, ob er auf ihn sich stellen, ob er von ihm aus gegen die Wissenschaft polemisiren und seine Behauptung stützen will. — — Nicht besser steht es mit dem Citat aus Schiller, obschon ich mich hier ganz kurz fassen kann. Die Zeilen sind dem Gedicht „Kassandra" entnommen, das Wissen ist hier das Wissen der Zukunft, der Irrthum die menschliche Beschränktheit, der dieselbe verschlossen ist. Welche Anwendung diese Sätze auf das künstlerische Schaffen und den Einfluß der Kritik auf dasselbe haben können, überlasse ich Hrn. K. zu entdecken! — — In dem letzten Citat endlich spricht Göthe seine Abneigung gegen alles müßige Theoretisiren, alles unfruchtbare kritische Zergliedern aus; er bezeichnet dasselbe als ein Zeichen augenblicklich eingetretener Geistesebbe und Inproductivität. Es läßt sich der Anwendung, welche Hr. K. diesen Worten giebt, sogleich gegenüberstellen, daß eben nicht alle theoretischen Bestrebungen müßig und unfruchtbar sind, daß der Dichter selbst Einschränkungen macht, und schwerlich so viel Zeit verschwendet haben würde, eine ganze Reihe von Bänden in seinen Werken mit theoretischen Abhandlungen auszufüllen, wenn er alle Forschungen über Kunst in Bausch und Bogen hätte verdammen wollen. Bewiesen müßte daher vor allen Dingen werden, ob Studien, wie ich sie verlange, von Göthe zu den müßigen und unfruchtbaren würden gezählt werden. — Ich gebrauche indeß nicht einmal diese Erklärung. Wir wissen, wie Göthe eine überwiegend auf das künstlerische Schaffen gerichtete Natur, wie ihm eigentliche Speculation mit wenig Ausnahmen in der That verhaßt war. Es folgt hieraus nur, was er selbst sagt:

> Eines schickt sich nicht für Alle;
> Sehe Jeder, wo er bleibe,
> Sehe Jeder, wie er's treibe, u. s. f.

es folgt hieraus, daß das, was ihn selbst unmittelbar wenig förderte, für einen Anderen, für Schiller z. B., von der außerordentlichsten Bedeutung sein konnte. Mir ist nie eingefallen zu verlangen, „daß allen Bäumen eine Rinde wachse", und so bin ich vollkommen

überzeugt, daß es Naturen giebt, die Großes leisten können, auch wenn sie keine unserer Forderungen erfüllt haben. Anderseits aber werden uns auch, und ich glaube häufiger, solche begegnen, die nicht zu dem ihnen von der Natur gesteckten Ziele, nicht zur Vollendung, gelangen, wenn sie vernachlässigen, was wir wohlmeinend rathen. — Endlich, und dies ist von besonderer Wichtigkeit: Göthe sagt: Müßiges Theoretisiren sei ein Zeichen augenblicklicher Geistesebbe; er verdammt nicht einmal dieses müßige Theoretisiren, er spricht nur eine Wahrnehmung aus. Wie nun, wenn unsere Zeit eine solche augenblicklicher Inproductivität wäre, eine Zeit, in welcher reichbegabte Künstler nicht in so großer Anzahl, wie früher, wirken? Dann hätte ja unser Theoretisiren, auch wenn es im Göthe'schen Sinne ein müßiges wäre, auch nach ihm sein Recht, und wir wären frei gesprochen, da wir unmöglich für die geringere Zahl der Genies verantwortlich gemacht werden können.

Es war in diesem Excurs mein Zweck, die Citate, durch welche Hr. K. seinen Satz zu stützen sucht, zu beseitigen, unbeschadet der Richtigkeit dieses Satzes an sich selbst, mit dem ich übereinstimme. — Jetzt kommt es darauf an, den wahren Inhalt meiner Ansicht darzulegen. Die Worte meines Referats (Nr. 12) sind folgende: „Wir behaupten allein, daß die schöpferische Kraft nicht mehr das Einzige sein kann, daß Wissenschaft und Kritik sich mit der künstlerischen Thätigkeit verschwistern müssen, und erwarten, daß in solchem Falle die Werke des Künstlers um so reineren Geschmack zeigen, um so geläuterter sein werden, je höher seine kritische Einsicht steht", und früher, in dem Artikel: der Fortschritt (Bd. 29, S. 215 Sp. 1) hatte ich gesagt: „Vor allen Dingen gilt es, wissenschaftlich und kritisch über die Gesammtaufgaben zur Einsicht zu kommen, bevor an das musikalische Schaffen gegangen werden kann". Ich hatte an der zuletzt angeführten Stelle schon eine genauere Exposition gegeben, so daß es in der That räthselhaft erscheinen muß, das dort „so deutlich wie möglich" Ausgesprochene noch mißverstanden zu sehen. Nirgends habe ich von der „abstracten" Wissenschaft, ich habe nur von Wissenschaft und Kritik im Allgemeinen gesprochen. Hr. K. setzt diese, meinen Gedanken gänzlich verdrehende Bestimmung hinzu, und geräth nun, durch seine eigene Fiction auf falsche Fährte. Nicht Logik und Metaphysik, nicht Mathematik meine ich, ich meine die Wissenschaft, welche dem Künstler am nächsten steht, ich meine die höhere Kritik auf dem Gebiete der Poesie und Musik, die zur Aesthetik hinüberleitet, und als Theil derselben eine praktische Ausführung jener Lehrsätze giebt, ich meine die Aesthetik, die Geschichte der Kunst, ich meine eine sich daran schließende höhere, durch die Welt und das Leben gewonnene Bildung. Solche Hülfsmittel werden den Künstler in den Stand setzen, selbst bei geringerem Talent Werke zu liefern, welche durch ihre Tüchtigkeit uns erfreuen, während eine größere, aber gedankenlos oder widersinnig verwendete, dadurch jeder höheren Bildung in's Gesicht schlagende Naturkraft nur Mißbehagen erweckt. Nicht den Unsinn, daß Jemand seiner Größe einen Zoll zusetzen, d. h. über das ihm von der Natur gesteckte Maaß seiner Kraft hinausgehen könne, ist mir in den Sinn gekommen zu behaupten, ich sage nur, daß durch allseitige Ausbildung, durch auch nach wissenschaftlicher Seite hingelenkte Studien mehr geleistet werden kann, als was die ursprüngliche, vielleicht nicht hervorstechende Anlage scheinbar zuläßt. Nicht von Musikern spreche ich, welche zweifelhaft sind, ob künstlerische Production oder kritische Thätigkeit den Mittelpunkt ihres Wesens bildet, nicht von solchen, welche mit „Theorie und Kritik über und über gesättigt, Bedeutendes und Neues nicht zu Tage gefördert haben", weil ihnen die, von mir nicht übersehene, eine Hauptseite aller Kunst, die schöpferische Phantasie, abgeht. Ich will allein, daß insbesondere die Componisten, welche nicht so überreich, wie die Heroen unserer Kunst begabt sind, durch die Reife der Bildung entschädigen, ich warne sie vor der Täuschung, daß man bei ihnen Fehler — von den Meistern zum Theil in Folge einer sich noch in der Kindheit befindenden Aesthetik begangen — nachsehen werde, Fehler, welche wir dort, bei der Größe des Gegebenen kaum bemerken, während sie sogleich schwer in's Gewicht fallen, wenn sie nicht durch den anderweiten Reichthum des Geleisteten verdeckt werden. Ich verlange, daß der Künstler der Gegenwart nicht mehr auf gut Glück drauflos componire, sondern Erwägungen vorausgehen lasse, ob das, was er unternimmt, und in der Weise, wie er es unternimmt, ihn wirklich einen Erfolg hoffen lassen kann. Daß das nicht erst geschehen darf, wenn schon an die Composition eines Werkes gegangen werden soll, sondern ruhigerer Stunden des Studiums und der Lectüre anheimfällt, versteht sich so sehr von selbst, daß es mir unbegreiflich erscheint, wie auch das von meinem Gegner falsch gedeutet werden konnte. Gerade die besseren Künstler folgen, unbekümmert um alles Aeußere, nur dem Drange ihres Inneren. Diese mache ich aufmerksam, daß solcher Idealismus in vielen Fällen gefährlich genannt werden muß, indem die Zeit eine andere geworden, und eine Orientirung über die veränderten Aufgaben eine wesentliche Bedingung glücklicher Wirksamkeit ist. Solche Orientirung aber kann nur erlangt werden, wenn man erkannt hat, daß musikalische Studien allein noch nicht die Erziehung des

Componisten vollenden, im Gegentheil höhere Kunstbildung hierzu unerläßlich ist. Wahrhaftig ich sollte meinen, es sei aller Anerkennung werth, wenn wir uns bestreben, die Componisten aufmerksam zu machen, nichts Vergebliches zu unternehmen, und ihre Zeit und Kraft nicht an Werke, — ich erinnere an das Oratorium alten Styls z. B. — zu verschwenden, die, sei es in Folge ihrer Form oder ihres Inhaltes, stets im Pulte liegen bleiben. Stellt sich Hr. K. unter wissenschaftlicher und kritischer Thätigkeit kritische Sylbenstecherei und pedantisches Theoretisiren vor, glaubt er, daß der moderne Künstler durch höhere ästhetische Bildung ein müßiger Speculant, ein unfruchtbarer, abstracter, poesieloser Kopf wird, so ist das seine Sache. Mir liegt es nur noch ob, nachzuweisen, daß der größte Genius solche Hülfsmittel gebrauchen kann, und es mag dies der — allem müßigen Theoretisiren feindliche — Göthe schlagend durch seine eigenen Worte bewahrheiten. Man sehe: Dichtung und Wahrheit, 2ter Band, S. 161, 162 u. 163 (Gesammtausgabe von 1829, 25ster Bd.). Es ist dies Beispiel um so beweisender, als der große Dichter, wie ich oben selbst zugestand, weniger als Andere ästhetischen Studien ergeben, weniger geneigt war, die Wissenschaft und Kritik auf seine Productionen einwirken zu lassen. Er sagt:

„Auf zweierlei Weise kann der Geist höchlich erfreut werden, durch Anschauung und Begriff. Aber jenes erfordert einen würdigen Gegenstand, der nicht immer bereit, und eine verhältnißmäßige Bildung, zu der man nicht immer gelangt ist. Der Begriff hingegen will nur Empfänglichkeit, er bringt den Inhalt mit, und ist selbst das Werkzeug der Bildung. Daher war uns jener Lichtstrahl höchst willkommen, den der vortrefflichste Denker durch düstere Wolken auf uns herableitete. Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessing's Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene: ut pictura poesis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten." — „Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urtheilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Uebel erlöst u. s. f." — „Die Herrlichkeit solcher Haupt- und Grundbegriffe erscheint nur dem Gemüth, auf welches sie ihre unendliche Wirksamkeit ausüben, erscheint nur der Zeit, in welcher sie ersehnt, im rechten Augenblick hervortreten. Da beschäftigen sich die, welchen mit solcher Nahrung gedient ist, liebevoll ganze Epochen ihres Lebens damit und erfreuen sich eines überschwenglichen Wachsthums, indessen es nicht an Menschen fehlt, die sich auf der Stelle einer solchen Wirkung widersetzen, und nicht an anderen, die in der Folge an dem hohen Sinn markten und mäkeln."

Es sind diese Worte Bruchstücke jener vortrefflichen Schilderung der Zustände des vorigen Jahrhunderts, welche uns zugleich einen Blick in Göthe's Bildungsgang gestattet, und erkennen läßt, wie er alles Bedeutende seiner Zeit lebendig auf sich wirken ließ. Jetzt, da wir das Werk Oulibischeff's besitzen, bedarf es nur einer Hindeutung, wie bei Mozart etwas ganz Aehnliches der Fall war. Mozart hatte die Kunst seiner Zeit sowohl, wie die der vorausgegangenen Jahrhunderte studirt und in sich aufgenommen; er besaß das klarste Bewußtsein über die durch die allgemeine Kunstentwicklung ihm gestellte Aufgabe. Wie der Künstler in den Besitz solches Wissens gelangt, ob er es Büchern verdankt, ob er es durch Beobachtung gewinnt, ist gleichgültig. Die Sache ist allein, daß er sich dem Dusel des Schlendrians und der Denkfaulheit entzieht, die Mängel eines rohen Naturalismus durch die Einsicht der Bildung beseitigt. Schließlich sei bemerkt, daß die hier erörterten Fragen thatsächlich längst gelöst sind. An C. M. v. Weber's Beispiel erinnerte ich schon in dem Referat (Nr. 12); Mendelssohn mit seinem umfassenden Wissen ist der schlagendste Beleg; Schumann's ganzes Schaffen giebt Zeugniß von dem Bewußtsein der Bildung; die Bedeutendsten sind dies — Talent vorausgesetzt — dadurch, daß bei ihnen erfüllt sich zeigt, was hier verlangt wird. Andere Künstler mit großer Naturkraft dagegen kommen nicht zur Vollendung, weil sie der Meinung sind, künstlerisches Schaffen sei ein Aussprudeln dieser Naturkraft, sei ein blindes Waltenlassen des Genies, ohne alle Zucht ästhetischer Einsicht.

Mit mehreren jetzt folgenden Sätzen stimmt mein geehrter Gegner überein; es ist zunächst die Selbstkritik, es ist im weiteren Verlauf die Möglichkeit einer Steigernug der gesammten Persönlichkeit, einer Erfüllung mit reicherem Inhalt, worin er übereinstimmt, nur daß er dem Leben, den Einflüssen desselben, einen höheren Werth beilegt als der Wissenschaft. Ich habe gegen diese Ergänzung meiner Worte, so weit sie den Werth der durch das Leben zu gewinnenden Bildung betrifft, nichts einzuwenden, pflichte im Gegentheil vollkommen bei, und gedachte lediglich dieses Umstandes nicht, weil er nicht unmittelbar in meinen Gedankenzusammenhang gehörte. Nur darauf muß ich aufmerksam machen, daß wenn das Leben wahrhaft Nutzen bringend einwirken soll, Empfänglichkeit und Verständniß dafür durch **höhere Bildung** schon

geweckt sein muß. Einen Beleg dafür möge Hr. K. in dem Beispiel mancher Virtuosen finden, die Europa durchreisen, und doch gerade so wie sie gegangen sind zurückkehren.

Abermals indeß ist es eine irrige Ausdeutung meiner Worte, wenn meinem Satze, daß diejenigen Küstler, welche nichts zu sagen haben als das ganz Unbestimmte, allgemein Menschliche, welches sie von Haus aus besitzen, in der Regel nur Trivialitäten aussprechen, die Frage gegenübergestellt wird, ob die Musik die Kunst ganz bestimmter oder gar abstracter Begriffe sei. Hr. K. kommt zu seinem Irrthum, indem er übersieht, daß Bestimmtheit nicht blos das Charakteristische des Begriffs ist, sondern eben so sehr auch Eigenthum der Empfindung. So wenig wie oben abstracte Wissenschaft, will ich hier abstracte Begriffe. Das allgemein Menschliche ist das, was Allen eigen ist, ohne nähere Bestimmung. Wollte die Kunst sich auf solche Allgemeinheit beschränken, auf eine Freude z. B., wie sie der Gebildetste wie der Roheste, das Kind wie der Mann empfinden kann, so würde sie in solcher Unbestimmtheit nur einen ganz vagen Inhalt zur Darstellung bringen. Alle Eigenthümlichkeit hat ja ihren Grund, daß darin zu größerer Bestimmtheit fortgegangen ist. Das Individuum ist ein bestimmtes durch diese Naturanlage, durch die Situation, in die es gestellt ist, durch den geistigen Entwicklungsproceß, den es durchgemacht hat, durch die Bildungselemente, welche eingewirkt haben u. s. f.; das aber sind die Voraussetzungen wahrhafter Kunst, und nur so vermag sie Bedeutendes zu geben.

Unter den von mir charakterisirten Künstlern verstehe ich solche, welche von der großen, durch die Heroen der Poesie, Wissenschaft und Kunst erschlossenen geistigen Welt schlechthin nichts wissen, das Handwerk erlernt haben, und nun frisch drauflos componiren, ohne alle Entwicklung ihres Inneren. Die Humanität verbietet mir, Namen zu nennen; ich beschränke mich auf die Versicherung, daß das Gesagte, hier wie anderwärts, dem Leben entnommen ist. Es giebt schon gereiftere, in höheren Lebensstellungen befindliche Künstler, welche nicht einmal die Meisterwerke der Tonkunst, die Opern Mozart's z. B., kennen, und nur deren zufällige Bekanntschaft machen, wenn sie am Dirigirpult stehen. Sie entschuldigen sich, wenn sie zur Rede gestellt werden, damit, daß die Bekanntschaft mit fremden Werken die eigene Productivität schwäche; der Künstler müsse Alles aus sich schöpfen, und jeden äußeren Einfluß von sich fern halten. — So geschieht es, daß der Horizont eines Kindes in ihren Werken uns entgegentritt, daß sie uns, bei Fleiß und achtbarer technischer Gewandtheit, zur Verzweiflung bringen durch die stets wiederkehrende Täuschung, welche ihrer Thätigkeit zum Grunde liegt.

Jede Zeit legt, so zu sagen, in die allgemein menschliche Form einen bestimmten Inhalt hinein, und dieser Inhalt ist nur zu erfassen, wenn sich der Einzelne aus dem Zustand kindlicher Bewußtlosigkeit herausarbeitet und in die geistige Entwicklung des Ganzen eintritt. Wer nur das ausspricht, was er bei seiner Geburt empfangen hat, dieses Unbestimmte, allgemein Menschliche, wer alle Einflüsse von sich abhält, und so zu keiner herausgearbeiteten Individualität gelangt, hat heutzutage nichts mehr zu sagen. Nehme ich hier das Genie aus, so geschieht es, weil die Stellung desselben eine ganz andere ist. Was Andere mehr oder weniger erarbeiten müssen, ist ihm von Haus aus gegeben. Auch es bedarf des geistigen Rapportes mit seiner Zeit, und wäre ohne denselben nichts, es bedarf ihn indeß nicht um überwiegend zu empfangen, es bedarf ihn, um zum Bewußtsein über sich und seinen Reichthum zu gelangen.

Hr. K. bemerkt in diesem Zusammenhange beiläufig, daß er bei seiner Widerlegung *) durchgehends nur von der Voraussetzung einer solchen Ausnahme, einer ursprünglichen Begabung mit höherem Talent, ausgegangen sei. Ich entgegne ihm hierauf, daß er unmöglich die moderne Sitte, mißliebige Individuen zu Pulver und Blei zu begnadigen, wird in Anwendung bringen können und wollen, in diesem Falle aber sich gefallen lassen muß, wenn die Natur neben Einzelnen mit hervorragender Begabung eine größere Zahl höchst achtbarer und für das große Ganze durchaus nothwendiger, aber geringer begabter Talente hervorbringt. Man ist längst allgemein darin einverstanden, daß sich die Lehre insbesondere auf solche bezieht, während man dem Genie in seinem selbstständigen und eigenthümlichen Gange größere Freiheit zuzugestehen geneigt ist. Von solchen Ansichten wurde auch ich geleitet, wenn ich das letztere ausnahm, und eine Anwendung meiner Worte mehr auf Jene im Sinn hatte. Dabei bin ich durchaus nicht der Meinung, daß unsere Zeit auf „Mediocritäten" beschränkt sei, kann aber auch nicht glauben, daß die Genies wie Pilze aus der Erde wachsen, was Hr. K. anzunehmen scheint. (Vergl. S. 270 Sp. 1 unten.)

Erwähnt derselbe endlich bei dieser Gelegenheit, nicht einsehen zu können, wie die Werke der Poesie, denen er mit mir Einfluß auf die productive Thätigkeit des Musikers zuschreibt, mit Wissenschaft und Kritik von mir ungehöriger Weise zusammen gestellt

*) soll heißen: Erwiderung, denn ob er mich widerlegen kann, muß Hr. K. erst abwarten.

werden konnten, so muß ich leider mich dahin äußern, daß das gar sehr nach Kleinigkeitskrämerei schmeckt. Es liegt auf der flachen Hand, daß nur das Streben nach möglichster Kürze in jenem Referat (Nr. 12) mich hier Heterogenes zusammendrängen ließ. Stylistische Gründe waren es, der Wunsch, in einem Satze Alles zu sagen, was zu bemerken war, und ich muß es anstandswidrig nennen, Jemand eine so kolossale Bornirtheit zuzutrauen, um im Ernst es nothwendig zu finden, ihn auf den Unterschied von Poesie und Wissenschaft aufmerksam zu machen.

(Schluß folgt.)

Friedrich Kalkbrenner.

Nekrolog.

Der ausgezeichnete Claviervirtuos ist heut zu Grabe getragen worden. Er war am vergangenen Sonntage, den 10ten dies., in dem nahgelegenen Lustorte Enghien an der herrschenden Seuche gestorben; für die Kunst, für welche er durch treffliche Lehre und Ausübung thätig fortwirkte, ein empfindlicher Verlust. Nicht in Cassel, wie die meisten Biographien berichten, sondern auf einer Reise nach Berlin, wohin im Jahre 1788 sein Vater Christian als Kapellmeister der Königin von Preußen einen Ruf erhalten, in der Nähe der letztgenannten Stadt war er geboren. Von seinem Vater erhielt er den ersten Musikunterricht, von seiner vielseitig und hochgebildeten Mutter, Tochter des Casseler Hofraths v. Weber, eine treffliche Erziehung, und vom Jahre 1799 an, da die Eltern sich in Paris niederließen, im hiesigen Conservatoire seine fernere künstlerische Bildung. Nicodami und Adam waren seine Lehrer im Pianofortespiel, Catel in der Harmonie. Später in Wien, Ende 1803, genoß er auf Haydn's Empfehlung, der den jungen Künstler väterlich aufnahm, im Contrapunkt den Unterricht Albrechtsberger's, und faßte hier im traulichen Umgange mit Clementi und Hummel den Vorsatz einer Verschmelzung der großen, breiten Spielweise der Clementi'schen Schule mit der leichten, anmuthig glänzenden der Wiener, aus welcher Vereinigung sein eigener trefflicher Vortrag hervorging. Vom Jahre 1814 an, seinem ersten Ausfluge nach London, erlangte sein Name Weltberühmtheit. Seine künstlerische Bedeutung ausführlicher zu besprechen, wäre überflüssig; erschöpfend bezeichnet hat sie ein bekannter Kunstrichter mit folgenden (kurz vor der Chopin-Lisztschen Periode geschriebenen) Worten: „Nicht leicht würde sich ein Name auffinden lassen, der so an die rapiden Entwicklungen und Fortschritte jeder Art der Leistungen erinnerte, welche unsere Zeit charakterisiren, als der dieses berühmten Pianofortespielers. Kalkbrenner ist derjenige unserer Virtuosen, welcher an der Spitze der, bis auf einen kaum noch zu erhöhenden Grad ausgebildeten, Mechanik des Pianofortespiels steht, und damit zugleich den feinsten, geistreichsten und elegantesten Vortrag verbindet".

Im Jahre 1824 zog Kalkbrenner sich mit einem bedeutenden Vermögen in das Privatleben zurück, und begründete in Gemeinschaft mit Pleyel die bekannte Fabrik, aus welcher so treffliche Flügel hervorgingen und die dem Instrumentenbau in Paris einen so großen Aufschwung gab. Er konnte sich nunmehr nach Herzenslust seiner Liebhaberei für Gemälde hingeben, deren er eine werthvolle Sammlung besaß, und in den höheren Kreisen der Gesellschaft, vorzüglich im Hause der Fürstin v. Vaudemont, des Fürsten Talleyrand, der Gräfin Appony, des Marquis v. Radepont und des Grafen de la Bouillerie, mit denen er viel verkehrte, den anregendsten und angenehmsten Umgang genießen. Später, auf Anregung seiner Freunde, entschloß er sich zur Fortpflanzung seiner Schule durch dreijährigen cursorischen Unterricht für talentvolle Schüler. Als seine ausgezeichnetsten und begabtesten Zöglinge nennen wir Mad. Pleyel, Kathinka v. Dietz, Mad. Polmartie und den Böhmen Stamaty. Auch ward ihm als Lehrer die Auszeichnung der Herzogin v. Orleans zu Theil, deren musikalische Studien er leitete. Er führte ein fürstliches Haus, dem er mit großer Eitelkeit zwar, aber auch mit noch größerer Liebenswürdigkeit vorstand, und besaß, bei angeborener edler Form und Haltung, im Umgange die Leichtigkeit und Gewandtheit, die sich nur im häufigen Verkehr mit der gebildeteren höheren Welt erwerben lassen. Man bewegte sich bei ihm in anziehender Umgebung. Männer aller politischer Farben, alte berühmte Krieger aus der Kaiserzeit, Staatsmänner, ausgezeichnete Gelehrte, Künstler stellten sich in seinen glänzenden Soiréen zu musikalischen Genüssen und anziehender Unterhaltung ein; so Graf Molé, General Athalin, Salvandy, Graf Sparre und dessen geniale Gattin, mit denen er vorzüglich befreundet; ein Kreis, der leider durch die Februarereigniss auseinander gesprengt wurde.

Kalkbrenner hatte Feinde und Neider, und zum Theil wohl nicht ohne Verschulden. Man warf ihm Hochmuth und Anmaßung vor, und er war allgemein, namentlich unter seinen Kunstgenossen, wenig beliebt. So viel aber ist gewiß, — und aus vollem dankbarem Herzen ist es geschrieben, worin auch Jeder, der Aehnliches von ihm erfuhr, von Herzen einstimmen wird: — mit oder ohne Empfehlung war, wer vertrauensvoll zu ihm ging, gütig aufgenommen,

ein Fremder mit um so größerer Freundlichkeit, ein Deutscher vollends mit Freude und Liebe. Wer ihn länger kannte und mit ihm vertraulichen Umgang hatte, der vergaß ob seinen guten Eigenschaften die Schwächen, schätzte in ihm die ausgezeichnete Begabung und gewann ihn lieb. Für solche Freunde ist sein Verlust ein schmerzlicher. Schon seit einiger Zeit war er leidend gewesen und hatte sich endlich wieder erholt; von den Bädern von Ischia hoffte er gänzliche Wiederherstellung seiner Gesundheit, und man glaubte ihn allgemein schon abgereist, als plötzlich die unerwartete Nachricht seines raschen Todes erscholl, den er sich durch unvorsichtige Selbstbehandlung zugezogen haben soll. Er starb im 62sten Jahre seines Alters, noch kräftig und bei großer Regsamkeit des Geistes. Seine Wittwe, Tochter des Generals d'Estaing und Großnichte des berühmten Admirals dieses Namens, der mit Lafayette in Amerika diente, bleibt mit einem Sohne Arthur zurück, auf den das Talent des Vaters überging. Die Leichenfeier ward in der Nähe der Wohnung des Verstorbenen begangen, in der Kirche Notre Dame de Lorette. Auf dem Sarge lagen die drei Orden, die seine Brust geschmückt: der französische, der belgische und der preußische. Er ruht, wie er gewünscht hat, neben seinem Vater auf dem Kirchhofe Montmartre. Sein voller Name war **Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner**.

Aug. Gathy.

Paris, den 13ten Juni.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

F. Schubert, Nachgelassene Werke. Diabelli. Nr. 43, 1 Fl. Nr. 44, 45 Kr.

Das erstere Heft, Nr. 43, enthält einen Gesang für vier Männerstimmen, unter dem Titel: „Im Gegenwärtigen Vergangenes". Der vierstimmige Gesang ist öfter durch Solo unterbrochen, und die auf solche Weise hervorgebrachten Gegensätze dienen dazu, den Reiz des Gesanges zu erhöhen. Wenn wir nicht sehr uns täuschen, verdankt das Stück einer besonderen Gelegenheit sein Dasein, welche aber, blieb uns räthselhaft, denn der Text ist in ein ziemlich mysteriöses Gewand gekleidet. — Das andere Heft, Nr. 44, enthält drei Einzelgesänge: „Trost", „die Nacht", „zum Punsche", und ein Terzett für drei weibliche Stimmen: „das Leben". Sämmtliche Lieder sind untergeordneter Art.

S. Sulzer, Trost, Lied für eine Stimme. Haslinger. 30 Kr.

Ein correct geschriebenes Lied, aber ohne hohen Schwung.

G. Meyerbeer, Rondo für Mezzo-Sopran oder Alt, componirt für Frl. Alboni in der Rolle des Pagen in den Hugenotten. Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Im Geiste und Sinne der Oper geschrieben, zu der das Rondo als Beilage erschienen. Für Operngesellschaften ist es gewiß von Interesse, das Rondo der Partitur einzureihen. Wir bedauern, daß wir aus dem Texte nicht zu errathen vermochten, an welcher Stelle der Handlung die Nummer einzuschieben sei.

H. Proch, Op. 154. Romanze. Diabelli. 30 Kr.

— —, Op. 155. Der Fischer, Meeresscene. Ebend. 45 Kr.

— —, Op. 156. Ewiges Glück. Ebend. 45 Kr.

Der Componist hat seinen früheren Standpunkt noch nicht überwunden. Liebhaber, die ein gleiches Geschick mit ihm theilen, werden mit Vergnügen sich die angezeigten Werke aneignen.

Für Männerchor.

F. Schubert, Op. 154. Hymne (Herr, unser Gott, erhöre unser Fleh'n), Chor für 8 Männerstimmen (4 Solo, 4 Chor) mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, oder Pianoforte. Diabelli. Mit Harmonie, 2 Fl. 15 Kr.

Eine Partitur liegt nicht vor, was wir aber aus der Clavierstimme und den damit verglichenen Singstimmen ersehen konnten, läßt auf Schönheit, Andacht und Gediegenheit schließen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Dreißigster Band. № 52. Den 28. Juni 1849.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die durch C. Koßmaly angeregten Streitfragen.

(Schluß.)

Meiner Bemerkung, daß der Musiker nicht blos Componist sei, sondern seine Kunst in Kirche, Theater, Concert zu vertreten habe, stellt Hr. K. die mehr als sonderbare Ansicht gegenüber, daß er vor allen Dingen Componist sei. Ich frage hier ganz einfach, was mit der großen Zahl jener Künstler anzufangen ist, welche mit sehr lobenswerther Einsicht und in richtiger Erkenntniß ihres Berufs, gar nicht componiren? Begnadigung zu Pulver und Blei wurde schon vorhin als unausführbar verworfen. Ich frage weiter: werden Kapellmeister, Musikdirectoren, Cantoren u. s. f. angestellt weil sie Componisten sind, oder weil das betreffende Institut von ihnen, als praktischen Musikern, die Verwaltung eines Amtes fordert? Man wird sich freuen, wenn der Mann sich auch als schaffender Künstler auszeichnet, aber mit seiner amtlichen Thätigkeit steht das gemeinhin fast in gar keiner Verbindung. — Näher tretend dem Sinn des von mir aufgestellten Satzes, so liegt darin, daß es ganz gleichgültig für die Welt, so wie für die Umgebung des schaffenden Künstlers ist, was dieser von den Werken seiner Kunstgenossen hält, ob er sie leiden mag oder nicht; es kommen die Ansichten höchstens in Frage, wenn sie sich bemerkbar auch in seinen Werken ausprägen. Uebernimmt nun aber dieser Künstler ein Amt, z. B. als Concertdirector, so hat er die Verpflichtung, seine Privatmeinungen, Sympathien und Antipathien dem Publikum gegenüber aufzugeben; man will nicht blos seine Werke und die seiner Freunde durch ihn aufgeführt, man will die gesammte Kunst repräsentirt sehen. Dazu aber ist nöthig, daß der Director sich eine gründliche Anschauung von dem großen Ganzen der Kunst verschafft, daß er erkannt habe, wie etwas vortrefflich sein kann, auch wenn es mit seiner Individualität und seiner Richtung in Widerspruch steht. Wie viel in dieser Hinsicht bis auf den heutigen Tag zu wünschen übrig bleibt, muß Hr. K. wissen, es kann ihm nicht unbekannt sein, daß die Werke bedeutender Künstler in manchen Städten völlig verfehmt, verbannt sind. Warum kämpft er also für den alten Schlendrian, und tritt uns, die wir das Bessere wollen, entgegen? Wohl gehört „die phantastische Geistesdisposition, der Stimmungswechsel" u. s. f. zum Wesen des Musikers, und wenn er lediglich Componist ist, so mag er dabei beharren; unterzieht er sich aber einem Amte, so wird verlangt, daß er zu der Einsicht gekommen ist, wie diese wechselnden Stimmungen nicht die Richtschnur seines Handelns im Amte sein können, es wird verlangt, daß Bildung jenes übergreifende Bewußtsein in ihm hervorgerufen habe, demzufolge er jene Regungen als rein subjectiver Natur erkennt. Nicht individuelle Meinungen und Liebhabereien werden dann, bei der Aufstellung eines Programms z. B. entscheiden, sondern die Lehren der Kunstgeschichte, und das Urtheil aller Urtheilsfähigen. Wie viele Künstler giebt es aber, welche sich

dem widersetzen, und die Werke großer Talente verwerfen, weil sie zufälliger Weise gerade wollen, daß nichts daran sein soll!

Mein geehrter Gegner verwechselt weiterhin *Kunstauffassung*, etwas demnach, was sich ganz entschieden auf den Betrachtenden, Genießenden bezieht, mit dem Ideal des Künstlers, mit künstlerischer Production. Er legt mir, indem ich sage, „wie das Streben nach höherer Auffassung der Kunst nothwendig sei, um derselben im Bewußtsein der Nation, in dem Bewußtsein der Gebildetsten einen würdigen Platz zu verschaffen", die aus meinen Worten nie und nimmermehr herauszulesende Absurdität unter, als bezeichnete ich die größten Meisterwerke als ungenügend und nicht ausreichend. Hätte ich gesagt, es sei nothwendig für die Künstler, ein höheres Ideal zu suchen und dies zum Ausdruck zu bringen, so würde mich der Vorwurf treffen. So aber spricht Hr. K., in der Meinung, etwas von meiner Ansicht Abweichendes zu sagen, das aus, was ich will: „suche man die hohe künstlerische Weihe und Bedeutung der Werke jener Heroen erst wirklich einmal zum vollen Bewußtsein der Nation zu bringen" u. s. f., und ich habe lediglich zu bedauern, daß ich mich gegen derartige Anklagen vertheidigen soll, kann aber nicht unerwähnt lassen, daß Hr. K. die Güte hatte, meinen Aufsatz: Haydn, Mozart und Beethoven (aus Band 28) im Stettiner Tonkünstler-Verein vorzutragen. Ich frage, ob dieser Arbeit eine Geringschätzung gegen jene Meister zu Grunde liegt, oder ob sie aus dem Streben hervorgegangen ist, die hohe Bedeutung derselben der allgemeinen Einsicht näher zu bringen?

Eine Reihe von Betrachtungen anderer Art wird jetzt von meinem Gegner eröffnet; es ist das Verhältniß der Philosophie zur Kunst, welches zur Sprache kommt, hervorgerufen durch meine Bemerkung, daß der Mangel höherer Auffassung der Tonkunst Viele veranlaßt habe, sich ganz von derselben zurückzuziehen, und sie als einen Gegenstand zu betrachten, welcher der Forschung am wenigsten zugänglich sei. Ich muß hier vor allen Dingen das — auch gar nicht aus meinen Worten hervorgehende — Mißverständniß meines Gegners beseitigen, als ob ich gemeint gewesen wäre, gegen die Tonkunst allein einen Vorwurf auszusprechen, der Philosophie aber Recht zu geben. Die Betrachtung über Musik, die Forschung auf diesem Gebiet — dies ist mein Gedanke — beschränkte sich früher zu ausschließlich auf das Reich der Tonkunst, bewegte sich lediglich in diesem Kreise, und versäumte Anderen, den draußen Stehenden, den Männern der allgemeinen Wissenschaft Anknüpfungspunkte zu bieten; man betrachtete die Musik zu sehr als eine Welt für sich, ohne von dem, was außerhalb dieser Welt lag, Notiz zu nehmen. Ich beklage am a. O. diesen Umstand, und hoffe von der neuen Zeit, welche einseitiges Abschließen nicht mehr duldet, Besserung, indem ich der Meinung bin, daß je mehr die Musiker und Alle, welche sich mit Musik beschäftigen, Theil haben an der allgemeinen Bildung, um so mehr auch die Schranken fallen werden. Glaubt hier mein Gegner, sich stützend auf einige von ihm im weiteren Verlauf ausgesprochene Sätze über das Verhältniß der Philosophie zur Kunst, mir erwidern zu können, daß das gar nicht nöthig sei, indem die Musiker sich zunächst und hauptsächlich um ihre eigenen Angelegenheiten zu bekümmern hätten, so entgegne ich ihm, daß seine Auffassung jenes Verhältnisses eine gänzlich irrige ist. Die Philosophie ist das Allgemeine; sie ist die das gesammte Dasein, Geschichte, Kunst und Leben durchdringende Wissenschaft, die zwar innerhalb ihres eigenen Gebietes sich mit abstracten Dingen beschäftigt, weiterhin aber den lebendigsten und reichsten Inhalt in sich aufnimmt; sie ist der Mittelpunkt, in welchen alle Strahlen zusammenlaufen, sie ist diejenige Sphäre, in welcher Abrechnung gehalten wird über die Erscheinungen der Welt. Auch die Kunst gehört, wie jedes andere Gebiet, in ihr Bereich, die Kunst hat der philosophischen Betrachtung ihres Wesens schon außerordentlich viel zu danken, und es ist durchaus nicht eine Einmengung in fremde Angelegenheiten, wenn der Philosoph in musikalische Angelegenheiten „drein reden will". Stehen Beide nun, Musiker und Philosoph, einander so fern, daß Keiner begreift, was der Andere will, so ist eine Verständigung nicht möglich. Ich verlange daher, daß Beide einander in die Hände arbeiten, und dies wird für den Tonkünstler durch Anbahnung „einer höheren Auffassung" seiner Kunst möglich werden, so wie der Philosoph auch ohne speciell musikalisches Wissen dann sich weit leichter wird zurecht finden können. Bemerkt Hr. K. bei dieser Gelegenheit, daß die Tonkunst „nur dem wirklichen, productiven Talente ihre Tiefen und Geheimnisse erschließe", so hat er Recht, wenn er unter solchem Talent überhaupt höhere Begabung, Genialität, sei es für Wissenschaft oder Kunst, versteht. In einen großen Irrthum würde er aber verfallen, wenn er *musikalische* Productivität ausschließlich darunter verstanden wissen wollte. Herbart verstand von der Theorie und Technik der Musik am meisten unter den Philosophen, er war musikalisch productiv, hat Compositionen edirt, und doch ist seine Ansicht von der Tonkunst die trostloseste, ödeste, unkünstlerischeste. Hegel verstand nichts von Musik; er suchte sich zu unterrichten, klagte aber, daß man von den Musikern am wenigsten über ihre Kunst erfahren könne,

und doch hat er — neben Irrigem — die größten Blicke auch hier gethan, und Bestimmungen aufgestellt, welche noch lange nicht ausreichend ausgebeutet sind. Das wahrhafte Erkennen setzt eben so große Schöpferkraft voraus, wie die künstlerisch schaffende Thätigkeit; was der Künstler bildet, spricht der Denker als Erkenntniß aus; beides ist gleich, und um das Wesen der Kunst zu erfassen, ist daher höhere Begabung überhaupt erforderlich. Es versteht sich hieraus von selbst, und bedarf keines Wortes, „daß in mancher Partitur Bach's und Mozart's mehr Bewußtsein dessen, um was es sich handelt, und mehr allgemein Vernünftiges enthalten ist, als in manchem berühmten (?) philosophischen System sich vorfindet"; umgekehrt aber ist auch in manchem System, in mancher Kritik mehr geistige Lebendigkeit und Schöpferkraft, als in mit Prätention auftretenden, Stunden ausfüllenden Musikwerken. Gesagt sei demnach meinem Gegner, daß wir, indem wir die Rechte der einen Partei wahren, nicht denen der anderen zu nahe treten wollen. Wohl sind Tonkunst und Tonkünstler ungerecht von den Männern der Wissenschaft behandelt worden, aber die ersteren sollen auch nicht vergessen, daß sie selbst einen Theil der Schuld trugen, indem sie jede Annäherung verschmähten.

Ich schließe mein in Nr. 12 mitgetheiltes Referat, durch das diese Erörterungen hervorgerufen wurden, mit dem Satze: „die Musik müsse im Stande sein, ihren geistigen Inhalt wirklich darzulegen, wenn sie als geistige Macht anerkannt sein wolle". Hr. K. nennt dies eine hochtönende, unverständliche Schlußphrase. Ich dagegen finde die Sache sehr einfach, gebe indeß eine Erklärung, um meinen geehrten Gegner in den Stand zu setzen, seinen Irrthum einzusehen. Die frühere Meinung war, die Musik sei die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, Freude, Trauer u.s.w. seien ihr Inhalt. Dem trete ich gegenüber, indem ich dies zwar sehr richtig, aber auch sehr trivial, und in der Tonkunst noch viel mehr, als blos solche Empfindungen ausgesprochen finde. Verhält sich dies nun wirklich so, ist weiter meine ganz einfache Meinung, so müssen wir uns bemühen, den Leuten draußen dies begreiflich zu machen, damit die Musiker und Alle, welche sich mit der Musik beschäftigen, nicht, wie es so oft geschah, für gedankenlose Träumer angesehen werden. Wir müssen die Tonkunst in Respect zu setzen suchen, und dies kann nur geschehen, wenn sie als geistige Macht anerkannt, das allgemein Vernünftige in ihr nachgewiesen wird. In der That „versteht sich die Möglichkeit der Darlegung ihres geistigen Inhalts von selbst"; von der Möglichkeit bis zur Wirklichkeit aber ist ein weiter Weg, und um ihn zurückzulegen, ist höhere Bildung nothwendig. Dies ist das Ende vom Lied.

Ueberzeugt von dem redlichen Streben und der Wahrheitsliebe meines Gegners, erwarte ich von ihm aus diesem Grunde um so mehr eine unbefangene und vorurtheilsfreie Aufnahme alles Dessen, was ich ihm hier entgegenstellte. Es handelte sich bisher meist um Mißverständnisse, nicht um eine wirkliche Verschiedenheit der Ansicht, und ich kann mich daher auch der Hoffnung hingeben, eine Verständigung eingeleitet zu haben, ohne daß weitere Erörterungen nothwendig sind. In dem nachfolgenden zweiten Artikel wird es meine Aufgabe sein, das, was Hr. K. meinem Aufsatz „der Fortschritt" gegenüberstellt, näher zu prüfen. Hier begegnet uns wirkliche Verschiedenheit der Ansicht, und wenn ich, was das Bisherige betrifft, wünschen muß, den Streit beendet zu sehen, so werde ich selbst weiterhin meinen Gegner zu einer genaueren Begründung seiner Ansichten auffordern.

F. B.

Ende des ersten Artikels.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Versammlung am 11ten Juni. Der heutige Abend sollte anfänglich ganz der Musik gewidmet sein; dazwischen gekommene Umstände ließen jedoch einige angesetzte Stücke nicht zur Ausführung kommen, weshalb der übrige Theil der Zeit, nachdem das Protokoll verlesen war, mit Besprechungen ausgefüllt wurde. Der Vorsitzende brachte u. A. die Folge der Versammlungen im Sommerhalbjahr zur Sprache, ob dieselben acht- oder vierzehntägig stattfinden sollten. Er selbst ist für acht-tägige Versammlung, da ohnedem eine Pause in den späteren Monaten eintreten müsse. Die Ansicht der Versammlung dagegen theilte sich in eine gleiche Anzahl von Stimmen für und dagegen. Der Vors. sprach ferner den Wunsch aus, daß möglichst zahlreiche Anmeldungen zu Musikvorträgen gemacht werden möchten, damit ein Musikabend — diese musikalischen Abende finden nur in Gegenwart der Mitglieder Statt, und sind nicht zu verwechseln mit unseren größeren Aufführungen — durch Hindernisse nicht gestört würde und von unserer Anordnung, Besprechungen von dem Musikalischen zu trennen, nicht abgegangen zu werden brauche. Aus einer Schrift von Dr. Hauschild in Basel theilte er noch einen auf unseren Verein bezüglichen Satz mit, in dem der Verfasser den Fortschritt der musikalischen Zustände durch solche Vereinigung anerkennt. Von musikalischen Vorträgen hörten wir R. Schumann's Op. 66: sechs Impromptus für Pfte. zu vier Händen, ausgeführt von den HH. Dentler und Fiedler, und eine Sonate von Em. Bach, gespielt von Hrn. A. F. Riccius.

H. Schellenberg.

Leipzig. Was der Koßmaly'sche Aufsatz in Nr. 49 d. Bl. von Recensionsschlendrian, Schablonenkritik, überhaupt von den der Kritik anklebenden Schwächen aussagt, würde unseren ganzen Beifall haben, wenn der Verf. nicht bloße Worte gemacht, sondern das Uebel mit Kraft und Entschiedenheit sogleich bei der Wurzel gefaßt, und dasselbe mit Stumpf und Stiel auszurotten sich ermannt hätte. So weiß man wieder nicht, gegen wen die Hiebe eigentlich gerichtet sind, und wen sie haben treffen sollen. Wie ist es möglich, die „Kritik im Allgemeinen" zu bessern, wenn deren Schwächen nur so oberflächlich und gehaltlos berührt werden? Sage doch der Hr. Verf. offen heraus, wo man sich allzu sehr vom „Autoritätsnimbus" hat blenden lassen, wo man Mittelgut mit überschwenglicher Emphase als etwas ganz Ausgezeichnetes angepriesen hat, wo man über das Vortrefflichste und Bedeutendste achtlos hinweggegangen ist. Sage er's und nenne er immerhin das Kind bei dem rechten Namen: wir für unseren Theil würden nur dankbar dafür sein, fürchten uns aber nicht, einen Kampf mit ihm einzugehen! Wir werden sicherlich das überall, was sich als tadelnswerth erweist, als solches anerkennen, wie andererseits das in Schutz nehmen, wogegen man ungerechte Angriffe macht. Darum bleibe es nicht bei jenen unbegründet gelassenen Behauptungen; Hr. Koßmaly schlage frisch drauf los! So lange dies nicht geschieht, können wir den Anlauf, welchen er genommen, nur für ein mißlungenes und gänzlich zweckloses Bemühen erklären. A. Dörffel.

Zur Verständigung. In Bezug auf das in Nr. 46 dies. Bl. enthaltene Referat über die Orgelprüfung am 22sten Mai erlaubt sich der Schreiber dieses im Einverständniß mit vielen anwesenden Zuhörern zu bemerken, daß der Recensent an die einzelnen Leistungen größtentheils einen Maßstab gelegt hat, der nicht der richtige war. Es handelte sich nicht um Beurtheilung von Leistungen vollendeter Künstler, sondern nur um Leistungen junger aufstrebender Musiker, welche die Beweise ihres Fleißes und das Ergebniß ihrer Studien dem Publikum vorlegten. Es wäre billig gewesen, daß hier der Recensent nicht allein das Mangelhafte, sondern auch das als gelungen Anzuerkennende hervorgehoben hätte, zumal da ohnedies Befangenheit und Ungewohntheit, vor einem größeren Publikum zu spielen, das Gelingen der Vorträge beeinträchtigen, was der Berücksichtigung werth ist. Ohne in's Einzelne eingehen zu wollen, erwähnen wir beispielsweise die Doppelfuge von Guth, die nach der Meinung Vieler, welche es verstehen, gut und solid gearbeitet ist, und daher nicht zunächst den Tadel der Trockenheit, sondern die Anerkennung des in derselben sich kundgebenden schätzenswerthen Strebens verdient hätte. Sobald der Recensent Zeit haben wird (wie er selbst sagt), über die bei Orgelvorträgen zu wählenden Compositionen sich ausführlicher auszusprechen, dann wird er — so hoffen wir — auch beweisen, weshalb die Doppelfuge nicht mehr in unsere Zeit passe. Eben so ungerecht ist die Beurtheilung des 1sten Psalms, über welchen sich bereits Männer von längst anerkannter Tüchtigkeit nur günstig ausgesprochen haben.

Wir bitten um Aufnahme dieser Zeilen, da wir überzeugt sind, daß Manches dem Recensenten in günstigerem Lichte erschienen wäre, wenn er bei der Beurtheilung den richtigen Gesichtspunkt immer festgehalten hätte.

Im Namen Mehrerer

Leipzig. W. Rübener.

Vermischtes.

Aus **Boston** schreibt man uns: In den sechs Abonnementconcerten der hiesigen musical fund society hörten wir im verflossenen Winter Beethoven's Symphonien Nr. 2 und 3, die letztere, so wie die Pastoralsymphonie jede zwei Mal, die Ouvertüre zum Tell u. s. w. Das Orchester der Gesellschaft ist für Amerika ziemlich gut, die Mitglieder sind meistens Deutsche; besonders zu loben sind das Streichquartett und einige Blasinstrumente; zu einem noch besseren Gelingen fehlt es an hinreichenden Proben.

In **Paris** soll ein neues dreiactiges Feenschauspiel von Scribe und St. Georges Musik von Halevy, nächstens zur Aufführung kommen. Es heißt: die Königin der Blumen.

Bemerkung.

Bei Beginn des einunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Inhaltsverzeichniß

zum dreißigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Berlin.

Aus Braunschweig.

Aus Cassel.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Leipzig.

Kritischer Anzeiger.

S. 207. Stand der Dinge. Gute Aussichten. Das stattgehabte Fliegengesumme und Sonstiges. Sumpfiger Boden und dessen Austrocknung.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Beilage zu Nr. 40. A. F. Riccius, Ammerngesang. Gedicht von Julius Mosen.